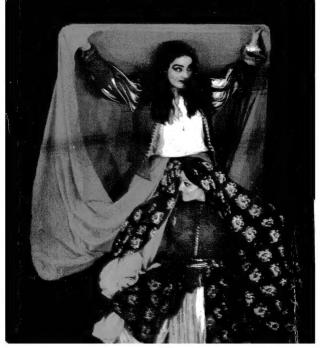


نككاي مابعد الحداثية والفنون الأدائية

ترجمة د. نهاد صليحة



Nick Caye

POSTMDERNISM AND PERFORMANCE

نِـك كـاي

ما بعـــد الحداثيــة والفنــون الأدائية

ترجمة د. نهاد صليحة

الطبعة الثانية



مشروع الألف كتاب الثاني نافذة على الثقافة العالمية

المشرف العام د. مسمير مسرحان

رئيس التعرير أحد صابعـــة مدير التحرير

عزت عبد العزيز المشرف الفني مصنة عطية

سكرتارية التحرير والشئون الفنية

هاللة مصحد هسند فساروق

هـند أتــور

إعداد القهارس والكشاقات

أمسال زكسسي

التصحيح

مصدحسن

بدر شسایق

القهرس

مقتمة	
ما بعد الحداثة: نحو تحديد مفهوم المصطلح	1
القصل الأول	
من أسلوب ما بعد الحداثة إلى الفنون الأدائية	١
القصل الثانى	
الطابع المعرجي وافساد العمل الفني الحداثي	44
القصل الثالث	
التطلع إلى اجتياز حدود الشكل: فورمان، كيربي، ويلسون	79
القصل الرابع	-
الرقص الحديث وفن الحداثية	111
القصل الخامس	
انهيار التصنيفات التراتبية وظهور الرقص ما بعد الحداثي	1 2 1
الغصل السادس	
فن الحكى والراوية حين يناهض السرد نفسه	140
الغائمة	
ما بعد الحداثية والفنون الأدائية	***
الهوامش	**
t les . aut	*10

تصلىيل

يرجع الفضل في ترجمة هذا الكتاب إلى الأستاذ الدكتور فسوزى فهمسى، رئيسس اكارئية الفنون ومهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي، فهو يتابع دائماً أحدث إصدارات دور النشر العالمية في بحالات الفنون والثقافة، ويتقسي أكثرها حديسة وقيمة، ويعهد بها إلى من يتن بهم من للوجمين لنقلها إلى العربيسة، إيماناً منسه ميشوروة إثراء المكتبة العربية بالمداسات الجديدة والجادة، وفتح باب الحوار وتبادل الخيرات بين الثقافات والشعوب والمدعون؛ حفاظاً على حيوية وأصالسة الثقافسة القومية، وبأن الإبداع الفني يحتاج دوماً إلى زاد ثقافي غني ومتحدد، ومتنوع المصادر أيضا، حتى يظل فتياً، عفياً، ومردهراً، قادراً على مواجهة تحديسات الحساضر، ومواكبة التحولات في الوعى والحساسية الفنية، واستشراف المستقبل،

ويتميز هذا الكتاب عن غيره من الدراسات الموجمة السابقة، التي تناولت ظاهرة ما بعد الحداثة بأنه لا يكتفى باستحلاء مفهوم ما بعد الحداثية (بكل ظلاله الكثيف ـــــة والمتضاربة)، ويتتبع تاريخه والجدل الذي أثاره ولا بزال يثيره بل يمضي بنظرة ثاقبة ووعي نقدى نفاذ ليكشف عن التناقضات المنطقية والمفارقات الفكرية، التي يتطوى عليها المصطلح في علاقته بالنقد من ناحية وبالممارسة الفنية من ناحية أعرى.

ويتميز هذا الكتاب أيضا بتركيزه على تجليات ظاهرة ما بعد الحداثة في بجأل الفنون الأدائية ... مثل المسرح والرقص والموسيقى الحبيسة والفسن التشكيلي الأدائسي (Performance Art) فيقدم وصفاً تفصيلياً وتحليلاً عميقاً للعديد من التحارب الهامة. في هذه الفنون، ويرصد ملامحها المشتركة التي تشكل فيما بينها مسا أصبيح يعسرف باسلوب ما بعد الحداثة، وهو في هذا يتحاوز السمات الشكلية ليكشف عسن الحصائص العميقة وعن التوجه الفكرى والحساية الفنية ورؤية العالم التي تولسد هذه الخصائص.

كذلك يعرز هذا الكتاب البعد السياسى المتأصل في ظاهرة ما بعد الحداثة، والسذي يتمثل في خلخلة وتفكيك الخطاب السائد في كافسة المجالات دوغسا الأرتبساط بأيدلموجية معينة سد وهو البعد الذى لم تتبه إليه أو إلى أهميته العديد من الدراسات المترجمة السابقة؟ مما دعا البعض إلى اتهام ما بعد الحداثة بأنها دعسوة إلى الفوضسي وتقويض القيم وهدم التراث دوغا الإلتفات إلى أهميتها السياسية كسلاح لمناهضة الحيساط والتعنت والأحادية.

وحدير بالذكر أن ليندا هاتشون أستاذة الأدب المقارن بجامعة تورونتو بكنسدا قسد خصصت كتاباً كاملاً لتناول هذا الموضوع بعنوان الجوانب السياسية لمسسا بعسد الحداثية، وهو كتاب هام أتمنى أن أقلمه للقارئ العربي في المستقبل الفريب بسياذن الله.

وأخيراً، فإنني آمل أنّ يجين قراء هذا الكتاب بعضاً مما جنيته من المتعة والفائدة أنسساء ترجمته.

نهاد صليحة القاهرة ١٩٩٨

مقدمة ما يعد الخداثة نحو تحديد مفهوم الصطلح

من البديهي والمتطقى أن يبدأ كتاب يحمل عنوان مابعد الحداثية والفنون الأمائية يتمريف أصطلع "ما بعد المداثة" ، يتضمن يدوره رصدًا للملامع المميزة لمسرح هذا التيار * . لكن الشروع في تحقيق هذا الطلب المنطقي يتطلب أن نتعرض في البداية إلى المصاعب والمشكلات التي تكتنف أي محاولة لتقديم تصنيف نوعي ، جامع وضامل ، للأعمال التي تدرجها تحت مسمى تيار " مابعد الحداثة" .

لقد طرح الفيلسوف الإبطالي جيائي قاتيمير (Gianni Vattima) مصطلح "مابعد الحناثة" (Postmodernity) في كتبايه ديهاية الحداثة (The End of تعاليمه الحداثة) (Modernity) اللي نشرته مطبعة جامعة اكسفيرد عام ۱۹۵۸ ، وقام بتفسير

* يستخدم المؤلف مصطلع Postmodernity والصفة المُستقة منه Postmodernism إلى جانب مصطلع Postmodernism (الذي يتصدر عنوان الكتباب) والصفة المُستقة منه Postmodernist ورقم اشد قبل الأول Postmodernist ورقم اشد قبل الأول Postmodernity) يشير إلى تيار أو ترجه فكرى عام ارتبط بفترة تاريخية معينة وانعكس في نتساحيها الفتي والفكري سنواء وعاد المهنعيون أم لا ، بينما يشسيس الصطلح الشاني (Postmodernism) إلى إدراك واعى لهنا الترجه وانتماء شهد مذهبي له ، ولذا يسناف مقطع الشاخي (إلى الكلمة ، وفي الترجمة حارات التحديز بين هذين المطلحين ، وأيضا بين مصطلحي (Modernism على النحو التالي :

- modern : طيث

المناثة (وكان البعض يترجمها في اللبني "مودرنية")
 modernists : المناثية (والمنة منها المنائي Modernism -

 المصطلح من خلال تعييس دلالة المقطع الأول من المصطلح - أى "مابعد" (Post) ، وهو تعييس تطلب بدوره تعريف مفهوم مصطلح "الحداثة" . ويرى جيانى فاتيمو أن الحداثة (Modemity) هي حالة وتوجه فكرى تسيطر عليهما فكرة رئيسية فحواها أن تاريخ تطور الفكر الإنسانى عمل عملية استنارة مطردة ، تتنامى وتسعى قدماً نحو الامتلاك الكامل والمتجدد (عبر النفسير وإعادة النفسير) لأسس الفكر وقواعده (١) .. والحدائم (Modemity) بهذا المفتى تتميز بخاصية الوعى بضرورة تجاوز تفاسير الماضى ومفاهيمه ، والسعى الدائب نحو استمرار هذا التجاوز في المستقبل ، وذلك لتحقيق الإدراك المطرد عمقًا بالأسس "الحقيقية" والمتجددة التي تبطن الممارسات التحقيق الإدراك المطرعة عليها ، سواء في مجالات العلوم والفنون والأخلاق أو غيرها من المجالات الفكرية والعملية .

لكتنا إذا سلبنا بهذا التعريف للحداثة (Modernity) ، وحاولنا أن نفسر مصطلح "مابعد الحداثة" (postmodernity) في سياقه (والكلام مازال لقاتيمو) ، فسوف غجد أنفسنا إزاء مفارقة محيرة . قمقطع "ما بعد" يعنى "التجاوز" – تجاوز الماضي والسعى نحو المستقبل ، لكن "مابعد الحداثة" حين تسمي إلى تجاوز "الحداثة" والمنتقبل) فإنها تبدو وكانهاتماوض عملية التجاوز ذاتها وتشير إلى هذا في كلمة "مابعد" – أي أنها قد تعنى "تجاوز التسجياوز" . والحق أن استسخيدام مصطلح "مابعد الحداثة" (postmodernity) إنها يعنى تهاية الأمر ترسيخ مفهوم الحداثة الذي يسعى المصطلح الجداثة" (Modernity) إنا يعنى "تجاوز المداثة" إلى نفيه وتجاوزه، ويترتب على هذا منطقياً أن مصطلح "مابعد الحداثة" إلى نفيه وتجاوزه، ويترتب على هذا منطقياً أن مصطلح "مابعد الحداثة" (بعنى "تجاوز المداثية الأمر في مصداقية التوجه المداثة نحو المستقبل ، وفي سعيه الدائب والمتجدد لإعادة اكتشاف أسس الفكر والمدارسة . وتبار "ما بعد الحداثة" بهذا المعنى يمثل معارضة لتبار "الحداثة" ، محل وتشكيكا في شرعية مشروعه الذي يسعى إلى إحلال الجديد ، و "المشروع" ، محل القديم المؤمض .

وقى هذا السياق يسهل علينا إدراك عناصر القلق والتوتر التى تكتنف مصطلح "مابعد الحداثة" . فإذا كانت "مابعد الحداثة" تعنى التشكيك فى إيان "الحداثة" برجود أسس شرعية ، فإنها بهنا تجعل من الهجوم على الحداثة غايتها ونهاية مسعاها بدلا من أن تتخذه منطلقاً للسمى الحقيقي إلى تجاوزها بحثاً عن جديد . ومن ثم يكتنا اعتبار خطاب "مابعد الحداثة" وإبداعها الفني مسجود محاولات لتفكيك وكشف ادعا عات "الشرعية" التى طرحتها الحداثة . ومن هذا المنظور ، يتجلى مصطلح "ما بعد الحداثة" كمفهوم مركب ، متعدد الأرجه يتجلى فى عدد من الظواهر المنوعة التى يجمع موافق ونتاج ثقافي . وإذا كان هذا هو الحال ، فلا يكن القول بأن تهار "ما بعد موافق ونتاج ثقافي . وإذا كان هذا هو الحال ، فلا يكن القول بأن تهار "ما بعد الحداثة" دقترر تمام من تبار "الحداثة" ، فالحداثة هى الأرض التى تفف عليها "مابعد الدخول فى حوار وجدل مع نفسها . ومن هذا المنظور تتضع مشكلة تعديد الملامح الميزة لفن تبار "ما بعد الحداثة" ، وهى مشكلة تتلخص فى أن التوصل إلى معنى الميدائم "مابعد الحداثة" الإساقي الحوش فى معانى وخصائص "مابعد الحداثة" لا يتأتي إلا عن طريق الخوض فى معانى وخصائص "الحداثة" (Modernism) .

لقد شهد تاريخ الفن الحديث عدداً من التحولات و"الانقلابات" المنوعة. وحين ننظر إلى هذه الانقلابات الفنية على ضوء الصراعات الفكية والنقدية التي يصفها "قاتهمو" يكننا قراءتها باعتبارها كفاها يسعى – عبر تصادم المزاعم والآراء وتنافسها – إلى الكشف، عن شروط الفن الجذرية وقيمه الأساسية . والعمل "الحداثية) بهذا المعنى ، هو عمل يسعى واعياً إلى تحديد هويته ، أي عمل يناهض النتاج الفني للماضي القريب ويتجاوزه سعيا إلى تأسيس قواعده الخاصة ، واكتشاف شروطه الفنية المتفردة التي تؤسس شرعيته . وقد كانت هذه العملية – عملية الانسلاخ عن القديم لتأسيس الجديد – موضع اهتمام النقاد الذين حاولوا في كتاباتهم توضيح أسس الحوار والمناظرة حول الأعمال التي تنتمي إلى الحداثية ، فاتخذها الناقدان الأمريكيان كليمنت جرينبرج (Clement Greenberg) فاحدة ومفيدة و"مايكل فريد" (Michael Fried)

للإبداع الحداثي (modernist) في مجال النعت والتصوير - قراء أسست غوذجًا التحديث التقديم الناقدة سالى بينز (Sally Banes) فيسا بعد في وضع توصيفها الرائد لأشكال الرقص الحديث ، والحداثي ، وما بعد الحداثي . وكان لآرائها نفوذ واسع وتأثير كبير في هذا المجال ، ولما كان كل من جرينيرج وفريد من دعاة المشروع الحداثي (modernist) ، فقد أفسحت كتاباتهما المجال أمام الثقاد لرصد وتتبع فكرة "العمل الفني الذي يؤسس شرعيسته بنفسه" في كتابات جبل سابق حول الفن التشكيلي والرقص، با فيهم جون مارتن (John Martin) وكورت ساكس (Curt Sachs) بالإضافة إلى سوزان لافير (Suzanne Langer)) التي لاتزال أفكارها قارس تأسيراً قسوبًا على نظرية الرقص ، والمنهج النقسدي في تناوله ، وتسساهم في تشاويه ، وتسساهم في تشاويه ، وتسساهم في تشاويه ، وتساهم في يستهدف نفس الغايات التي ينسبها إلى العمل الفني "المحداثية" (modernist) ، وسعق المعل الغني ، الشروط الأساسية العمل الغني .

وفي حالة الناقد الذي لا يتعاطف مع تيار إلحداثة ومذهب الحداثية ، وينفر من فكرة وجود شروط تؤسس شرعية العمل الفنى ، ويرغب في تفكيكها ، قضل محاولة ترصيف النتاج الفنى لتيار "مابعد الحداثة" مشكلة من نوع مختلف قاماً . فإذا كان التوجيه المهيد حداثي (Postmodernist) غيل نقداً وإجهاضاً للسعى الحداثي (Postmodernist) على إعدادة اكتشاف القواعد المنظمة للإبداع ، فإن أي نشاط في إطاره يصبح بالضرورة معارضاً ومناهضاً لكل محاولات التعريف والتصنيف . لكن التعريف والتصنيف أمران لا غنى عنهما في أي رصد عام أو شرح توجيهي لملامح فن ما بعد الحداثة بأشكالة المنوعة ودلالاته المتعددة . وعلى هذا ، فالناقد الذي يتصدى لفن ما بعد الحداثة بأشكالة نفسه إزاء مفارقة ساخرة : فهو مطالب بتحديد وتعريف خصائص فن يقرم على رفض كل التصنيفات ، بل وأي جهد تصنيفي ، ولا يحقق هويته إلا من خلال مراوغة التقاليد أو كسرها .

ومن ثم لا يستطيع الناقد وفق هذا المنظور أن يبدأ دراسة عن تيار ما بعد الحداثة

في العرض المسرحي وفنون الأداء بطرح رؤية لما يعله مسرح ما يعد الحداثة ، فهذا يوقعه في تناقض صريح . والأنسب في هذا الصدد أن يبدأ يرصد مالا يمثله مسرح ما بعد الحداثة . وغني عن الذكر أن فكرة مابعد الحداثة كما طرحناها تتعارض قاماً مع المسرح والدراما بالمعنى التقليدي المتعارف عليه . لذلك سوف يجد القاريء أن الأشكالُ المسرحية التي ترصدها هذه الدراسة تتميز عن عمد بالابتكار والتجريب ، وتحاول جاهدة - يطرق شتى - أن تفسد أو تتحدى الفكرة السائدة عن طبيعة فن التصوير أو النحت أو الرقص أو الدراما . ولما كانت أعسال تيار مابعد الحداثة تراوغ محاولات التصنيف والتحديد دوماً ، فإنها لذلك تدفع الناقد بدوره إلى تجارز التصنيفات والحدود الفاصلة بين فروع المعرفة الإنسانية . فكما أن فكرة "العمل الفني الحداثي" (modernist) و فكرة وجود "أسلوب ما بعد حداثي" قد ظهرتا لأول مرة في مجال نقد الفن التشكيلي ، فإن فكرة العرض المسرحي (Performance)الذي يجمع بين الأداء الحي والفن التشكيلي - باعتباره فعلا مناهضاً للتوجه نحو تحقيق عمل فني مستقل ينفسه وقائم بذاته - هذه الفكرة قد ظهرت أول الأمر في مجال الفنون البصرية. وفي هذا المجال وطف الفنانون التشكيليون - كل بطريقته - ضروبًا من التبادلات (الموارات) والرقائع والأحداث التي من شأنها تدمير فكرة استقلالية العمل الفني واكتنماله الذاتي ، وتبديد هالة القداسة التي تحيط به ، وقكتوا من خلالها من إبدام أشكال مرئية لأحداث ووقائع وتبادلات تدخل في إطار فنون العرض والأداء المسرحي، رعكن دراستها في هذا الإطّار . وفي هذا الصند ، أود أن أشير إلى أن هذا الكتاب يفترض مهدئها أن فكرة المسرح في حد ذاتها - كسا قبال الناقد الحداثيُّ (modernist) ما يكل قريد - تناهض بطبيعتها محاولة تيار الحداثة لوضع الغمل الفني في خندق الحصوصية والتفرد ، كما يفترض أن الأعمال الفنية التي تشكّل تبار ما يعد الحداثة (Postmodern) تتحقق في صورة سلسلة من المراوعات القلقة المتقلبة للتعريفات والقواعد ، وهي مراوغات تتسم بطابم "مسرحي" (theatrical) واضع ، كما قيل في يعض جوانيها إلى الجمع بين الفنون وفروع المعرفة المختلفة .

ويتعكس أثر هذا المفهوم لتيار ما بعد الحداثة على النقد بصورة واضحة . فإذا قبلنا برقض هذا التيار لوجود أي أسس نهائية مستقرة للفن فإننا نرقض ضمنا سعى المشروع الحداثي" (modernist) إلى اكتشاف أسس مطلقة للإبداع الغنى ، كما نرفض النظرة إلى هذه الأسس باعتبارها هدفا مستقلا يسمى النشاط النقدى والغنى إلى بلرغه وتعريفه ، وإذا كان العمل الغنى لا يحقق شرعيته بنفسه من خلال شروطه الخاصة ، فإن فكرة العمل القائم بذاته ، الحامل لقيحته ، الذي يغرض شرعيته من داخله ، لا يكن أن تنفصل عن الخطاب الحداثي (modernist) ، إذ هي في واقع الأصر نتاج له . وهكذا "تنفذ "مشكلة" تناول تيار مابعد الحداثة (Postmodern) بالنسبة للناقد أبعاداً واسعة ، فتصبح مشكلة النشاط النقدى نفسه ، فالعمل الغنى في تيار ما بعد الحداثة (modernist) – مثله مثل العمل الغنى "الحداثي" (modernist) – ليس شيئاً يوجد في محيط الفن ، في مكان ما "هناك" ، ويستثير استجابة النقد ، بل هو فص لأسرار "حكاية" العمل الفنى الحداثي ، وتفكيك له أينما وكيفما وجد . ويترتب على هذا أن تيار ما بعد الحداثة (Postmodern) لا يكن أن ينفصل عن ويترتب على هذا أن تيار ما بعد الحداثة (Postmodern) لا يكن أن ينفصل عن ما بعد الحداثية (أعمال منوعة .

وفى إطار هذا السياق ، من الطبيعى ألا تحاول هذه الدراسة استعراض أو رصد ملامح مسرح أو عروض ما بعد الحداثة ، يل سوف تحاول عوضا عن ذلك أن تستجيب للتحدى الذى تفرضه "مشكلة التعريف" ، وهى الشكلة التى يكن التول بأنها تؤسس تيار مابعد الحداثة وتشكل كيانه . ونحو هذا الهدف أن يقدم كتاب ما بعد الحداثية والقنون الأنكنية تعريفا لأشكال مابعد الحداثة ، ومجازاتها الشعرية ، كما أن يحاول التعرض بصورة شاملة للنظرية المواكبة لهذا التيار وتجلياته في الممارسات العملية . وبدلا عن ذلك ، يتبنى الكتاب عن عهد أسلوب عمل يلتزم بغرض محدد يتلخص في عرض ومناقشة القراءات النقدية المختلفة لفن ما بعد الحداثة (Postmodern) ، ولتجليات الحداثية (المحاسم سلامح سلسلة من حالات النفون التشكيلية والرقس ، وذلك بهنف رصد وتلمس ملامح سلسلة من حالات التمزن التي أتت بها ما بعد الحداثة . وينطلق الكتاب في بحشه هذا من غوذج " أسلوب ما بعد الحداثة" الذي صاغد النقد ويلفن العمل بغن العمارة ، آخذاً في اعتباره كل الصراعات التي فجرها هذا النموذج

وحالات الاستبعاد التي فرضها . ورغم أن هذا النموذج النقدي قد طُرح أول الأمر في مجال التناول النقدى لفن العمارة إلا أنه قد أصبح بثابة القاعدة للعديد من الكتابات النقدية المنوعة التي تناولت بالوصف والتحليل أشكال الاختلاف والإنحراف التي أتي يها تيار ما بعد الحناثة (Postmodem) في مجالات الرسم والنحت والأدب والتصوير الفوتوغرافي والإبداع التلفزيوني والسينمائي ، وتبدت في بعض جرانب فنون الرقص والمسرح . وانطلاقًا من هذا النموذج ، تسعى هذه الدراسة إلى رضد وتعريف سياسات وأشكال الزعزعة والتقويض التي أتت بها ما بعد الحداثة في مجال المسرح والفنون المسرحية . وفي سبيل تحقيق هذا الهدف ستركز الدراسة على فنون العرض الحديثة والمعاصرة في أمريكا الشمالية ، مع وضع الحدود التي تسمح برصد أكثر فعالية للتأثيرات المتبادلة بين المروض المختلفة واللامع المشتركة بينها ، وذلك في اطار القراءات النقدية المختلفة التي رصدت وقننت أشكالً ما بعد الحداثة ومجازاتها. لذلك سوف تطرح الدراسة عددا من هذه القراءات التاريخية التي تناولت الحداثة وما بعد الحداثة بالتحليل النقدى جنبا إلى جنب لتكشف أوجه القصور والنقص في بعضها. ومن خلال الحوار مع هذه القراءات السابقة حول مفهوم وملامح ما بعد الحداثية (Postmodernism) بأمل هذا الكتاب عبر تحديد وتنقيم مفهوم ما بعد الحداثة أن يشكل غوذجًا نقديًا مناسبًا يصلح لرصد وتناول المصادر والأغاط البينية (التي تجمع بين تخصصات متعددة) والتي تشترك فيها عروض كثيرة ، تتنوع تنوعاً كبيراً من حيث الشكل . وآمل أن يجد القارى، في هذا النموذج وسيلة صالحة لتناول أعمال كثيرة أخرى لم يتسم المجال لمناقشتها بين دفتي هذا الكتاب.

الفصل الأول من أسلوب ما بعد الحداثة إلى الفنون الأدائية

في عام ١٩٨٠ ، أقيم في إطار بينالي فينيسيا لأول مرة معرض فني لجموعة من الواجهات صممها ثلاثون مهندس معماري وكان عنوانه "أحدث طريق" Strada). Novissima). وفي وصفه لهذا المعرض ، تحدث الناقد الإيطالي باولو بورتوجيزي (Paolo Portoghesi) عما لحظه من تحول واضع عن قيم وأساليب الفن المعماري الحديث وثورة عليها . وقد ضم هذا المعرض أعمال لكل من روبرت ستيرن Robert (Charles مريكاردو بوفسيل (Ricando Bofill) وتشارلز مسرر Stern) (John مروبرت فينتوري (Robert Venturi) ، وجون روتش Moore) ، (Aldo Rossi) وألدو روسي (Scott Brown) ، وسكوت براون (Rauch) وهانز هولاين (Hans Hollein) وغيرهم من الفنانين المعمارين من أوروبا وأمريكا، إلى جانب أعمال ليورتوجيزي نفسه ، وكان عثابة البؤرة التي تبلور فيها تبار رفض أسلوب التصميم المعماري الحديث (أو الحداثي بعني أصع)، وهو تيار بدأ منذ الستىنات (١١) . لقد أعلى فن المعمار الحديث (modern) من قيمة الأشكال الهندسية الخالية من الزينة والتفاصيل المقدة ، ومن الإحالة والرمز والأجرومية التقليدية لفن العمارة . لكن أعمال هذا المعرض جاءت معارضة لهذا الأسبوب معارضة صريحة فطرحت أسلوبًا معماريًا جديدًا يقوم على مبدأ التواصل an architecture of) (communication - في وصف بورتوجيزي - وتوظيف الصورة (image) ويتسم بخاصية التلاعب الساخر بأساليب الماضي وتقاليده المعمارية واستخدامها لخلق مفارقات وتوريات بصرية . لقد جاء هذا المعرض في رأى بورتوجيزي دليلا على فقدان الثقة في عقائد المذهب الحداثيّ (modernist) التي تساري بين "المنفعة " ريين "الجمال" ، وبن "الحقيقة البنائية" (أي سلامة البناء) وبن "القيمة الجمالية" ، وتقول وتنبثق هذه النزعة إلى تكسير فرضيات الحداثة - وفق رأى بورتوجيزى - من مصدرين متصلين أولهما هو فقد الايمان بأساطير الحداثة (Modernity) وبالتالى بشرعية "لاتحة القراعد العقلانية" التي استندت إليها حركة الحداثية (modernist)، وثانيهما (الذي يرتبط بفقد الايمان هذا) هو الاختبار العملي لنتائج الأسلوب الحداثي في المعمار على المنتفعين من المباني التي صممت وفقه . وفي كتابه مابعد الحداثي : العمار على مجتمع ما بعد العصر الصداعي " العمار في مجتمع ما بعد العصر الصداعي العدائم على المناتبة إعلان ببزوغ عصر ما بعد الحداثة في التصميم المعماري - يرى بورتوجيزي أن النتاج الطبيعي المعمار الحداثة هو الشاهد الذي يدينه فيقول :

انظر إلي الديدة الحديثة – نتاج معمار الحداثة – إلي تلك ضواحيها المتشابهة ، الخالية من أي ملامح مميزة ، إلي تلك البيشة الحضرية ، الخاوية من القيم الجماعية ، التي تحولت إلي شابة من الأسقلت وعنابر للنوم . لقد فقدت شخصيتها للحلية وارتباطها بالمكان وأدي تلك التشابه المرعب في أساليب العمارة إلى تحول مشارف كل المن الحديثة في جميع أنحاء العمارة إلى صور مكررة من بعضها البعض حتى بات من

^(ه) الصعب علي ساكنيها أن يميزوا مدينتهم من غيرها .

ويتوسع هاينريش كلوتز (Heinrich Klotz) في شرح عملية تجديث معمار المدن هذه في كتابه تاريخ عمارة مابعد الحداثة الذي نشر في لندن عام ١٩٨٨ ويتتبع على وجه أخص تأثير رفض المعماري "لودفيج ميز فان در روهه Luduvig Mies) (vander Rohe "للتفكير الجمالي" البحد لصالح إعلاء شأن الوظيفة (أي الاستخدامات المزمع لها البناء)، واستمرار هذا التأثير في فترة مابعد الحرب التي شهدت تكاثراً شديداً في المباني التي اعتمدت على تصميماته المبكرة . ويضرب كلوتز مثالا بأحد الرسومات التخطيطية لبناية للمكاتب وضعه "ميز" عام ١٩٢٣ ، ويعتبره غوذجًا أوليًا دالاً . واعتمادًا على هذا النموذج يصف كلوتز الفترة التي بدأت في بواكير الخمسينات بأنها فترة اكتسبت فيها آراء "ميز" الواسعة النفوذ أهمية جديدة ، خاصة قوله المأثور بأن التصميم المعماري ينبغي أن يسمى لتحقيق "أكبر فعالية بأقل التكاليف المكنة" (١٠)، فقد كانت فترة تراجعت فيها القيم الجمالية السابقة وحلت محلها أولويات من نوع جديد . ويخلص "كلوتر" إلى أن النتيجة التي ترتبت على هذا هي ظهور تبار مابعد الحداثة ، خاصة حان طفت الاعتبارات النفعية التجارية على الساحة ، وتغلبت على العديد من الحلول الجمالية التي قدمتها الحركة الحداثية الكلاسبكية (Classical Modernism) ، وفضلت عليها قاموسًا ضيعًا من التصميمات التي تضع نصب أعينها توفير نفقات البناء وخفض تكاليفه (أي التي تحقق "فعالية التكاليف"). لقد ظهر تيار مابعد الحداثة في مجال فن العمارة كثورة على هذا القاموس المعماري المعدود الذي ما فيتأ يتقلص ويقلص مساحات الإبداع ويكيل خيال المبدعين . وطرح هذا التيار الجديد أسلوبًا بديلا يتبنى مبدأ اللهو والتلاعب الواعى بالصور الخيالية ، وأغاط تصوير الواقع ، وبالرموز والمعانى .

وفى كتابه مابعد الحداثية: الكلاسبكية الجديدة في الفن والعمارة (لندن ١٩٨٧) يقدم لنا تشارلز جينكس (Charles Jencks) عرضا مطولا مستفيضا لنتاج ما بعد المقدائة في هذا المجال أوكان جنكس قد شارك هو الآخر في معرض "أحدث طريق" كأحد المارضين وأيضا كمضو لجنة التحكيم وتأثر بورتوجيزي بآرائه واستند إليها في

دراسته التي أشرنا إليها من قبل). وفي اظار تأمل "القواعد الناشئة" لفن ما بعد المدانة يتوسع جنكس في قحص النموذج الأسلوبي الحداثي في العمارة فيرى أنه أسلوب يقوم على مبادي "الوحدة" و "البساطة" و "الوظيفية" . وفي مقابل هذا الأسلوب تبنت ما بعد الحداثة مبدأي " التشظى" و "التنافر" وطرحت من خلالهما أسلوبا يتخلى عن النموذج المثالي القديم لـ "العمل الفني المكتمل المتكامل ، الذي لا يكن الإضافة إليه أو الحذف منه دون الانتقاص من قيمته" (كما يصفه البرتي) ، ويطرح بدلا منه نموذجا لعمل فني يحقق ترابطاً صعباً وكلية عسيرة من خلال "التنافر" . وعلى طرف النقيض من طموح الحداثة إلى "البساطة" و "الشكل و"التشائي" . وعلى طرف النقيض من طموح الحداثة إلى "البساطة" و "الشكل الهناسي الذي يصلح لكل زمان ومكان " ()، يطرح جنكس مبدأ اللعب باللغات والتقاليد العمارية المألوفة كوسيلة لتعييد و كسير القراءات المفلقة ، المحددة لمعاني الأسلوب والشكل والصورة .

وتتجلى أهمية تعريف جنكس لأسلوب ما بعد الحداثة ، وتحليله لملامىحه حين يتعرض بالشرح والوصف لأعمال فنية بعينها - كما فعل حين تناول مبنى الجاليرى العامة الجديدة بمدينة شتوقهارت (Neue Staatsgalerie, Stuttgart) الذى قام على تصميمه وبنائه جيمس ستيرلنج (James Stirling) ومايكل ريلفورد على المسميمه وبنائه جيمس ستيرلنج (James Stirling) ومايكل ريلفورد بنكس أحد العلامات البارزة في فن ما بعد الحداثة ولذا تناوله من جوانب مختلفة (1)

وفى تحليله الفتى لهذا المبنى ينجح جنكس فى رصد عدد من الملامع الجوهرية التى غير الصيغة الفنية الجديدة لمابعد الحداثة ، فهو يرى أن هذه الجاليرى غفل فى تكوينها المعمارى معارضة صريحة لسعى الحداثة إلى التوحيد من خلال الأسلوب الواحد ، فهى لا تتكون من بناء واحد ، بل من "سلسلة من الجزئيات (أو الشظايا) المعمارية المتناثرة كقلعة إغريقية قدية فى موقف للسيارات" (.). ويجمع التصميم المعمارى لهذه الجزئيات بين أساليب منوعة وتقاليد شديدة الاختلاف ، ويضع جنباً إلى جنب لغات معمارية متنافرة ، ولذا يختلف زواره فى تفسيره وقواءة معاه وتتضارب رؤاهم

له تضاربًا عميقًا . فكما يقول جنكس:

شبه الشباب الذين تصدلت إليهم بناية الجاليري ببناية مركز بومبيدو الثقافي (في باريس) ، وهو تشبيه وجه إذا تجاهلنا العنصر الكلاسيكي المتمثل هذا في استخدام المحبورة في البناء أما الكبار ، وكانوا مجموعة من رجال الأعصال والرسامين الذين يعملون في الهواء الطلق فقد انقسمت أراؤهم وإن كانوا جميعا من للمجبين بالبني . فمنهم من شبهه بالأطلال الرومانية الإغريقية القديمة ، ومنهم من وجد فيه نمونجا لأبنية للؤسسات الألمانية على طراز متحف الدس" (Altes Museum) الذي مسمسه شينكل

وقد نتىجت هذه "التعددية" في رؤية المبنى ليس فقط من إقدام ستسرلنج (Stirling) على مزج ملامح من الأسلوبين التقليدي والحديث ، بل من إحجامه أيضا عن محاولة تحقيق الانسجام والوحدة بين اللغات المعمارية المنوعة التي وظفها أو تقديم أي مجموعة من التقاليد المتسقة . ولهذا السبب ، تتخذ القراءات المختلفة لمنى البناية سمة الألعاب الذهنية ، ذلك لأن أيًا منها لا يكنه في النهاية حسم صراعات الرؤى والتفاسير - تلك الصراعات التي عمد ستيرلنج في تصميمه إلى تفجيرها وشحذها . ويرى جنكس أن هذه "التعددية" تشكل المنظور الرئيسي الذي يبطن أسلوب ما بعد الحداثة . لقد جسد ستيرلنج في تصميمه انقساما واضحًا قبيًا حاسبًا بين التقليدية والحداثية ، وفي ضوء هذا يقول جنكس :

إذا كان ثمة خلاصة بمكن التوصىل إليها بعد تفقد هذا الوقع فهي أن كلا من الوقفين (التقليدي والحداثي) موقف مشروع ومتحيز في آن واحد ، ولا يستطيع أحدهما أن ينتصر علي الآخر ، كما يستحيل التوفيق بينهما بطريقة النفج الجدئي الهيجيني في التفكير، ففي أسلوب مابعد المدائة ، يغلل التضاد قائما بين رؤيتين متناقضتين للعالم ولكنه تضاد يصبحه تصول ساخر في الأدوار : فإذا بالتخولوجيا للتقدمة التي تعيز أسلوب الحداثية توظف كرخرف رمزي وإذا بالأسلوب التقليدي في البناء (بالطوب والحدارة) يوظف في تقطيه الساحات (١٢).

ويتسم أسلوب ستيرلنج "الانتقائى" هذا بسمة أخرى مميزة هى توظيفه لعنصرى المفارقة والتعددية الساخرة . ويضرب جنكس مثالا على هذا بالجراج الملحق بالجاليرى والمخصص لانتظار السيارات ، فقد أزال ستيرلنج كتلا من المجارة من جوانبه وتركها تسقط على الأرض أمام المبنى ، وكأنها أطلال في منظر طبيعى من القرن الشامن عشر"

"لمكن الفجوات التي تركتها هذه الكتل الزالة في الجدران تخدم هدفا ، فهي تؤدى وظيفة فتحات التهوية للجراج ، كما أن الكتل الحجرية الساقطة على الأرض ليست كتلا حقيقية سقطت فعلا من الجدران ، فحوائط المبنى الصنوعه من الحجر الرملي والحجر الجيري لا يتجاوز سمكها بوصة واحدة وتتدلى من إطار مصنوع من الصلب ، شأنها شأن معظم الأينية الحديثة ، فهذه هي حقيقة البناء عموما في أيامنا هذه " (هكذا ترى أن ستيرلنج لا يأخذ في اعتباره دلالات التقاليد التي يوظفها ، بل يسمى إلى تحويلها من خلال حيل التقابل والتورية الساخرة ليبدع عملا فئياً يقوض دعائم التقاليد ويخلفها ، ويخلفها ، ويخلفها ، ويخلفها ، ويخلفها ، ويخلفها من خلال حيل التقابل والتورية الساخرة ليبدع عملا فئياً يقوض دعائم التقاليد ويخلفها ، ويخلفها ، ويخلفها ، ويخلها ،

ويتوسع جنكس في رصفه لهذه "القراعد الداششة" لفن ما بعد الحداثة فيتناول بالفحص والتحليل الخيصائص والممارسات المتداخلة والمتشابكة ، التي تحيط بهذا الأسلوب المحروى . وتضم قائمة هذه الخيصائص والممارسات التي يرصدها جنكس تفشى استخدام "المحاكاة الفنية الساخرة" (Parody) ، و"الحنين إلى الماضى" تفشى استخدام "المحاكاة الفنية الساخرة" (Pastiche) ، إلى جانب التقنيات (Nostalgia) ، و"خلط الأساليب والخامات (Pastiche) ، إلى جانب التقنيات الأكثر تعقيداً وتركيبا التي تظهر في فن التصوير والنحت مثل "استعادة أحداث من (Suggested أو استشادة أحداث من (Suggested)

(recollection ، أو استسخدام "قصص رمزية غامضة المعنى enigmatic) (enigmatic) (all gory) (enigmatic) (club to all gory) (enigmatic) (elb to all gory) (elb to

ويرى جنكس أن أكثر التقنيات تفشيًا في فن ما بعد المداثة هي استخدام "الشقرة المدوجة" (irony) ، و"الغموض أو المدوجة" (double - Coding) ، و "التناقض" (Contradiction) ، و"الغموض أو التباس المعنى" (Contradiction) (و التناقض" التقنيات السابق ذكرها ، يمنى ليرصد قائمة منوعة من التقنيات الأخرى ، المتصلة بالتقنيات السابق ذكرها ، ومن الحيل البلاغيية التي قفل ملامح هامة لهذا الأسلوب ؛ ومنها "المفاوقة" ، والتناقض الظاهرى، والقموض ... والاتساق القائم على التنافل (هارمونية النشاز) ، والتساب والتضخيم ، والتعقيد والتناقص ، والتورية الساخرة ، والاقتباس الانتقائي، واسترجاع الماضى ، وقلب الترتيب المألوف لكلمات الجملة ، وعكس ترتيب الكلمات في جسلين مستوازيتين ، وحدف حروف من الكلمات أو كلمسات من الجسمل ،

وتشكل هذه الملامع انحراقًا متعمداً عن قاموس فن العمارة الحداثي (modern) وقيمه الجمالية ، وخروجاً على صيغه الإبداعية الرئيسية . وهي في هذا لا تمثل مجرد تحول أو نقلة في الأسلوة في الأسلوة نفسها وطبيعتها تحول أو نقلة في الأسلوب ، بل تمثل موقفًا جديداً من عملية الأسلوة نفسها وطبيعتها والهدف منها . لقد كانت الدعوة الحداثية إلى البساطة والاقتصاد والوظيفية (أو المنطقية) في الفن من جانب المديد من المعمارين الحداثين تستند إلى قناعات سياسية وأصلاقية بعضرورتها الملحة . فقى عام ١٩٢٦ فيد و اسر جروبياس Walter (Walter يقارف عملية الإنتاج الصناعي في منشوره "مبادي، الإنتاج في مدرسة الباوهاوس المعمارية" وينادي بفن معماري تحدد فعاليته الوظيفية وحدها معالم وهويته - فن معماري يتخلى عن "البريق الرومانسي الكاذب والزخرف وحدها معالم من ورائه " (۱۰۰) ويتبني بدلا منه قاموساً محدوداً من الأشكال والألوان الأولية . أما قرائك لويد فقد تناول نفس القضية - قضية شرعية الأسلوب الحداثي

للحداثيين (""). وتلخص دعوته الواسعة التأثير عام ١٩١١ إلى إنشاء "عسارة عضوية" (Organic Architecture) رغبة أتباع الحداثية في تحقيق نوع من التوحيد الشامل من خلال الأسلوب بحيث تصبح كل أوجه المبنى ، بما فيها المقاعد والمناضد والدواليب والخزانات ، "وحتى الآلات الموسيقية" التي يضمها ، "أجزاء عضوية فيه لا مجرد تجهيزات تضاف إليه ("". وتفصع كتابات لوكوربوزييسه عضوية فيه لا السعى الجهيد إلى تحقيق الوظيفة والساطة ، وإلى التوصل إلى قاموس من الأشكال الهندسية الأساسية، في الكشف عن الشروط الجوهية لفن العمارة والتي هي أيضا شروط شرعيت . ففي كتابه نحو عمارة جنيئة (لنن عام ١٩٧٧) يذكر لوكوربوزييه المعاربين بثلاثة شروط لفن العمارة ويقول في معرض الحديث عن أولها مؤكداً أن :

العمارة هي من التقاعل القدير والسليم والرائع بين الكتل في الدور ، الكتل في الدور ، والضوء ، فعيوننا خلقت لتري الأشكال في الدور ، والضوء والظل هما اللذان يكشفان لأعيننا هذه الأشكال والأشكال للكعبة والدائرية والحلزونية والمرارونية مي الأشكال الأولية العظيمة التي يكشفها لنا الضوء بأفضل صورة ، لذا فصورة هذه الأشكال واضحة ومحسوسة للخل كل منا ، وهي لهذا تعددون عناها الأشكال الجميلة حقًا ، لذا حاء الأشكال الجميلة حقًا ، لذا حاء الأشكال الحميلة حقًا ، لذا حاء الأشكال الحميلة حقًا ، لذا حاء الأشكال الحميلة حقًا ، لأحماء الأشكال الحميلة حقًا ،

وفى هذا السياق ، يكننا تفسير تأهلات بورتوجيزى وكلوتز وخاصة آرا ، جنكس باعتبارها قتل السياق ، يكننا تفسير تأهلات المبية أو شرعية جوهرية قبر أسلوبا عن غيره أو لفت التي المبياه في المبادى التي غيره أو لفت قنية عن غيرها . ويتجلى فقد الإيمان بهذه الفكرة في المبادى التي يجمعها جنكس نفسه في قوائم . فإذا كان فن العمارة الحداثي (modernist) لا ينشغل في بحثه الدائب عن قواعده وأصوله إلا بنفسه وبخصائصه ويسعى إلى فرض هدفه وحضوره (بالمعنى الحرفي للكلمة) على الطبيعة ، فإن القاموس الفني المدرة ما

بعد الحداثة يسعى بدأب دائما إلى وضع هدفه وحضوره موضع التساؤل. فكل الصور المجزية التي يرصدها جنكس في قائمته تبدو وكأنها تسعى عن طريق المزاح والسخرية وانكار الذات إلى نفى الأشكال والصور التي تستحصرها أمام الفنان الذي يستخدمها والنظارة الذين يشاهدونها . وفي هذه الجوائب ، ندرك أن ما بعد الحداثية التي نتحدث عنها هنا إلى اتنشأ من استشارة اللي الصور الفنية ضد بعضها البعض ، ومن التحديد لعناصرها المكونة الذي ينتج عن العملية الأولى .

ومن الراضح أن مفهوم ما بعد الحداثة هذا يرسل صداه خارج حدود عالم العمارة وعارساته ، فقد قامت لبندا هاتشون (Linda Hutcheon) في كتابها الأسس الفنية لما بعد الحداثية (لندن عام ١٩٨٨) بترسيم نطاق التحليلات الفنية التي قدمها كل من بورتوجيزي وجنكس في مجال فن العمارة وتطبيقها في مجالات أخرى . ورغم تركيزها على تجليات أسلوب سابعد الحداثة في مجال الأدب بالدرجة الأولى ، تشير هاتشون إلى ظهور أعمال مثيلة في مجالات التصوير والنحت والسينما والقيديو والرقص والتليفزيون والموسيقي . وتنطلق هاتشون من فكرة أن ما بعد الحداثية (Postmodernism) ظاهرة تنهض على تحدى عدد من المفاهيم السائدة لتقويضها، وهي في سبيل هذا "تستخدم هذه المفاهيم نفسها وتفجرها في أن واحد ، تبدأ بترسيخها ثم تخربها" (٢٢) . وقضى هاتشون لتبين أن الأدب الشعبى الحديث الذي يتسم "بالمفارقة" ، والدلالات المتناقضة ، قد أدى إلى ظهور أعمال تحمل خصائص مابعد الحداثة . وتركز هاتشون في تحليلها لبعض الروايات (مثل رواية جابرييل جارثيا ماركيز (Gabriel Garcia Marquez) مائة عام من العزلة ورواية الطبلة الصفيح لجونتر جراس (Gunther Grass) ورواية الدودة لجون فأولز John Fowles ورواية العار لسلمان رشدي (Salman Rushdie) على توظيف المؤلفين لتقنيات السرد توظيفا ساخراً واعيا يلفت النظر إليها ، وإلى ارتباط هذا الملمح عِلمِ آخر هو وعي المؤلفين الحاد بالسياق التاريخي والعملية التاريخية . ومن تزاوج هذين الملمحين ينشأ نوع من الأعمال الفنية يتناول عملية كتابة التاريخ ويتعرض من خلالها بالفحص لعملية الكتابة الأدبية نفسها - عا تشتمل عليه من عمليات "البناء

والتنظيم والاختيار" (٢٢٠ - كما يقدم من خلال تأمله هذا لذاته ضروباً من السرد الانعكاسى ، المرتد إلى نفسه ، المواجه لذاته ، الذي يتناول بالفحص والتحليل تورطه واشتراكه في العملية التاريخية التي يخضمها للنقد والتقييم .

ففى تحليلها لراوية العار لسلمان رشدى على سبيل المثال ، تستشهد هاتشون للتدليل على صحة نظرتها بقطع من حديث الراوى الصريح عن موقعه فى الرواية كشخص داخل الأحداث وخارجها فى آن - "غريب / منتمى" - يقوم بالكتابة عن أحداث وقعت فى باكستان . ويقول هذا المقطع :

> أيها الغريب للتسلل ؛ ليس من حقك الخوض في هذا للوضوع ؛ – أجل ، أعرف ، لكنني لم يـسبق القبض علي أبدًا ولا أعتقد أن هذا سيحدث في للستقبل .

يا منقهك حرمة أرض الغير ؛ أيها القرصان ؛ است حجة في أمورنا ونحن نرفض إعطاءك سلطة الحديث عنا . إننا نعرفك جيداً بلغتك الأجنبية التي تنشح بها كما لو كانت علمك القومي . كيف تجرؤ أن تتحدث عنا بلسانك للشقوق ؟ ماذا لديك تقوله عنا سوي الأكاذيب ؟

– وأجيب بأسللة أخري : هن يعتبر التاريخ ملكا للمشاركين في صنعه فقط ؟
 في أي محاكم تنظر مثل هذه الإدعاءات ؟ وأي لجان حدود قسمت الأراضي وحددت الشعوم ؟ (١٢٠).

إن رُشدى يتناول فى هذه الرواية ، باللغة الانجليزية ، العملية التى قت بها كتابة تاريخ الباكستان فى أعقاب تأسيسها كدولة مستقلة ومن ثم عملية إعادة كتابته بلغات أجنبية ، لكن رشدى حين يقدم على هذا فإنه يعترف ضمتًا بتورط كتابته نفسها فى العمليات التى يتتقدها ، وذلك لأن التاريخ الذى يحكيه هو نفس التاريخ الذى أرغمه على الكتابة عن الباكستان بالإنجليزية فى انجلترا . ومن هذه الناحية ، يمثل نص الرواية تصًا يضع نفسه وموقعه موضع التساؤل والتشكك ويدفع القارى، إلى الرعى بأن موضوعه يتشكل إلى حد ما من خلال الطريقة التي يفصح بها عن تورطه في الصراعات التي يتناولها مما يلقى عليه بظلال من الشك ويجعل موضوعيته موضع تساؤل.

وترصد هاتشون في عدد من الأعمال السردية الأخرى أنراعاً من الوسائل الفنية المائلة التي تستخدم لتحقيق نفس الهدف . ففي مسرحية العدو التي اقتبسها ج.م. كسوتزى (J.M.Coetzee) عن رواية دانيسال ديفسر (Daniel Defoe) ورويدنسون كروزو يثير المؤلف عبر تقنيات السرد قضية "العلاقة بين كتابة "القصة" والتاريخ" من ناحية وبن "الحقيقة" وعنصر الإقصاء المتعمد من ناحية أخرى (۱۲۳) بعد ذلك ، وتتبيع هذه الوسيلة للمؤلف تجريب نوع من السرد يقوم على تشابك قصص بعد ذلك ، وتتبيع هذه الوسيلة للمؤلف تجريب نوع من السرد يقوم على تشابك قصص متعددة تحكى من مناظير مختلفة متناخلة – بما فيها منظورة هو كمؤلف – عن حادثة معينة . وفي مقابل هذا الأسلوب السردي ، يوظف كل من ماركيز في روايته ماشة معينة . وفي مقابل هذا الأسلوب السردي ، يوظف كل من ماركيز في روايته ماشة عام من العزلة ، وجونتر جراس في روايته المطبلة المنطيح تكنيك الإحالة الساخرة إلى نصوص أخرى من خلال محاكاة أسلوبها بهدف إثارة الشكرك حول سلطة المؤلف ومصداقيته ، وبانج الكاتبان عن طريق هذا البناء المكشوف لعدد من الخطابات التاريخية في تقويض الحدود الفاصلة عن طريق هذا البناء المكشوف لعدد من الخطابات التاريخية في تقويض الحدود الفاصلة بين كتابة "التاريخ" وكتابة "الزاريخ" وكتابة "المواية"

وفى مجال المسرح، ظهرت منذ بداية الثمانينات عروض مسرحية تدور فى فلك النماذج الفئية التى أتت بها ما بعد الحداثة مثل العروض التى قدمها بنج تشونج (Meredith Monk) إثر انفصاله الفنى عن ميريديث مونك (Ping Chong) إثر انفصاله الفنى عن ميريديث مونك (بقيق استمر حتى نهاية السبعينات. لقد وصف النقاد هذه العروض بعدارات تستدعى إلى الذهن حديث جنكس عن "الوحدة المتعشرة والعسيرة ، التى تنهض على التنافر والتشطى" ، وتعريفه لها ، فوصف جزئاتان كالب (Jonathan ستخدام تشونج "للسرد المبعشر فى جزئيات متناثرة "لصباغة عروض "تشتمل على عناصر قصصية لكنها لا تهدف بالدرجة الأولى إلى رواية قصة" (١٧٧)

وفي مقال نشرته دورية "دراما ريشيو" يضيف الناقد نويل كارول (Noel Carroll) معلقا على "تعددية الوسائط الفنية" في هذه الأعمال فيقول :

> يوظف تشونج وسائطه الفنية وقنوات إرسائها بتعقل وحكمة، فهد ينتدقل بين الوسائط بدلا من أن يخلطها، ويخصص كل وسيط فني لطرح قضية منفصلة ، ولايسعي إلى بناء فكرة موحدة أو أثر كلي... ولا كانت هذه العروض لا تقدم لنا سوي شفرات منتقاه من الأحداث التي تسردها، فإن معالم الشخصيات لا تتضح لنا من الوهلة الأولي، وكذلك معالم القصة، بل نتركها تدريجيا. ورغم ذلك تظل الكثير من التفاصيل غامضة (۱۲).

وفي حالة عروض فرقة ووستر (Wooster Group) التي تخرجها اليزابيث لوكرنت (Elizabeth LeCompte) ، فإننا نلحظ بداية من عرضهم الفال ، عام المحركة (Elizabeth LeCompte) ، فإننا نلحظ بداية من عرضهم الفال ، عام المحركة ، الذي يحسم عنوان شلاشيسسة جسسزيورة رود : مسدرسسة سايات مختلفة ، صوتية وسربة ، مستقاة من مصادر منوعة (كالأعمال الدرامية والأفلام السينمائية) ، في "كولاج" مسرحي مثير ، يعمر أفق التوقعات المعتاد . فعرض مطرسة سايات يتشكل من سنة "أختبارات المسرحية ت.س.اليوت حقلة الكوكتيل ، وفي كل "ختبار" تقدم المسرحية بصاحبة مقاطع وعناصر دخيلة من أعمال فنية مختلفة ، شديدة التنوع ، كمقطع من تسجيل للمسرحية حين قام بيطولتها المثل المعروف أليك جنيس (Alec Guinness) مثلا ، أو مقاطع من أفلام الرعب الكوميدية الرائجة جينيس (خدائه الدائق عرض طويل إلي أعماق الليل في ١٣ دقيقة بعد اختصارها إلى شرجين أونيل رحلة يوم طويل إلي أعماق الليل في ١٣ دقيقة بعد اختصارها إلى الشصل الاخيل) الذي قدم عام (١٩٨١) فقد مزج بين مقاطع من مسرحية هنينتنا (المقصل الاخير) الذي قدم عام (١٩٨١) فقد مزج بين مقاطع من مسرحية هنينتنا (Pigmeat من وابلد ، ومقاطع من استسعراضات يجمييت ماركام (Pigmeat وسركية هنينتنا (Pigmeat من المناد و المهدا)

(Markham - التي كان يطلى فيها وجهه باللون الأسود ، ومقاطع من الأقلام السينمائية وشرائط الثيديو . وأما عرض عقار الهلوسة ل.س.د (النقاط المهمة فقط) ، الذي قدمته الفرقة عام ١٩٨٤ ، فيجمع بين عرض لمسرحية البوتقة لآرثر ميللر بعد اختصارها إلى ثلاثين دقيقة ، وبين استرجاع المثلين لثجاربهم بعد تعاطى المخدر الخطير المسمى "ل.س. د" (L.S.D) ، وبين استرجاع تمثيلي لتسجيل فيلمي للمناظرة العامة حول المخدرات بين د. تيموثي ليري وجوردون ليدي . كذلك يقدم لنا عرض إغواء فرانك بل والقديس أنطوان (١٩٨٧) كولاجًا يضم فيما يضم بعص التدريبات المسرحية لعرض من عروض المثل الواحد - من طراز عروض ليني بروس (Lenny Bruce)، إلى جانب لقاءات تلفزيونية من النوع الذي تجربه إحدى القنوات التلفزيونية في نيويورك (وهي قناة. "ج" []) مع العراة، مم صور ومقاطع سردية من رواية فلربير (Flaubert) اغواء القديس أنطوان. أما عرض استعد (١٩٩٠) فيدور حول مسرحية تشبكون الشقيقات الثلاثة، ويوظف نفس أساوب العروض السابقة . وتلحظ في كل هذه العروض أن "فرقة ووستر" لا تكتفي باقتباس مواد وعناصر من مصادر شديدة الاختلاف والتباين ، بل تتعمد في توظيفها لهذه العناصر المنتقاه أن تقاوم أي نزعة إلى تنسيق هذه العناصر في وحدة فنية متكاملة . بل إن الفرقة كثيراً ما تلجأ الى تضخيم إحساس المتفرج بالتناقض والصراع بين هذه العناصر عن طريق اتباء أسلوب يتيني ميداً التناقض والتقابل ويعلى من إحساسنا بالاقتباس -أسلوب تتجاور فيه النصوص والصور والمتتاليات المألوفة ، وتعارض بعضها البعض ، فتبدو جميعًا مهتزة مقلقلة .

وفى الأعمال الأغيرة للفنانة جون جوناس (Joan Jonas) التى بدأت مسيرتها الفنية بدراسة المنحت في الستينات، ثم شاركت في تيار مابعد الحداثة في المسرح الأمريكي الراقص، تتناول الفنانة قصصاً مالوفة وأساليب وأنواع فنية معروفة وتوظف عددا من الوسائل المنوعة بطريقة يبدو وكأنها تتعمد تدمير قدرة هذه الرسائل والأساليب على الانتظام والتألف في وحدة فنية كلية . فعرضها المسمى رأسا على عقب والحديدة، فيبدأ وراتسا في تعقب وإلى الوراء مثلا يتشكل من كولاج من الخيوط المسردية القدية والجديدة، فيبدأ (Grimm Brothers)

بطريقتها الخاصة - وهما قصة الأهيو الضفادع وقصة الولد الذي خرج ليتعلم معنى التوالى مقروءة معنى التوالى مقروءة بالمكس، وتصاحب هذه القدامة المكرسة لكل فقرة حركات وأفعال وصور وفقرات وصفية تنحرف عن السياق السردى وتسعى إلى قطعه وتكسيره . ومع تقدم العرض تختلط الخبوط السردية للقصتين وتتشابك لتشكل قصة جديدة عزقة كثيفة . فالفنانة هنا لا ترسم بلمهروها مساراً وأضحاً لفهم العرض ، ولا تقدم له خطاً رئيسياً أو فكرة محروية تنظم جزئيات العرض وتنضع من خلالها الدلالات والمعانى ، بل تعمد خلط القصو، بعيث تقسد كل منها الأخرى وتناقضها .

وتحت هذا النموذج لفن مابعد الحمداثة يمكننا أيضا إدراج عروض المونولوج (أو الم زور إما) التي تقدمها كارين فينلي (Karen Finley) وتوظف فيها لغة الكاميرا والتصوير الفوتوغرافي مثل عرض حالة الوغية الدائمة (١٩٨٦) وعرض نعن - نحتفظ بـ ضحايانا على أهبـة الاستعداد (١٩٩٢) ، وفي العرضين أتهم النقاد الفنانة بأنها تتخذ موقفًا مزدوجًا من الجرائم التي تعرضها أمام الجمهور يغرض ادانتها فتبدو وكأنها تؤكدها وتنفيها في آن واحد . وفي مقابل هذا الأسلوب الذي تتبناه فينلي في أعسالها عكننا أن نضع أسلوب لورى أندرسون Laurie) (Anderson الذي يعتمد على تغريب الصور الشعبية الرائجة وتوظيف عنصر المفارقة في سرد قصص تناقض بعضها البعض - كما تفعل في عرضها الولايات المتحدة (١٩٩٣) - كما يعمد إلى خرق الفراصل المتادة بين فنون التصوير والقيديو وأغاني القيديو والعرض للسرحي وعروض موسيقي الروك. ويمكننا الربط بين عروض الوسائط المنوعة التي تقدمها لوري أندرسون وفرقة ووستر وبين الأعمال التي قدمتها إيقرن رينر (Yvonne Rainer) في أوائل السبعينات ووظفت فيها وسائط فنية منوعة كما وظفت فيها العناصر السردية عن عمد لتطرح من خلالها قراءات منوعة للحبكة والشخصيات دون أن تقدم في النهاية رؤية تنتظم هذه القراءات في وحدة متناسقة . وفي بعض أعمالها التي قدمتها من خلال فرقة "المسرح الراقص") (Dance Theatre وفرقة "جراند يونيان" - مثل عرض شظايا الوردة (١٩٦٩) وعرض هذه هي قصمة للرأة التي ... (١٩٧٢) - تستخدم إيقون رينر خليطًا من

الرسائط والمواد السردية لتبنى شكلا فنياً يتسم بالعشوائية عن عمد ويعجز المتفرجون من خلاله عن تتبع تطور القصة يسبب الانتقالات المفاجئة من خيط سردي إلى آخر وطح احتمالات متناقضة لتطور الخط السردي الواحد. وفي مقابل ذلك يوظف عرض وطح احتمالات متناقضة لتطور الخط السردي الواحد. وفي مقابل ذلك يوظف عرض المحصان الأحصر (۱۹۷۲) لفرقة مابوماينز (Mabou Mines) السرد بطريقة أخرى فهو يقوم على قصة واحدة ويكشف عن عمد أسلوبه في تناولها مشبراً ومنبها إلى الروابط المنطقية المختلفة بهن أجزائها وهي روابط لا تلبث أن تتواري بحيث تهتز ملامح القصة ويغيم معناها وتتلبد دلالاتها، ويستطيع أن غضى في طرح الأمثلة فنذكر مدلا توقيف سبولدنج جراي (Spalding Gray) الخاص للمونولوج والشخصية الدرامية (Richard Schechner) في تفكيك النصوص المعروفة مثل نص دون جوان عن طريق طرح أبنية مختلفة فيما يشبه اللعبة واستخدام قصيص متعارضة وأحداث متناقضة (۱۳۱۱)، وترظيف ميريديث مونك (Meredith Monk) الخاص للصور الفنية وعنصر القصة في عروض مثل الوهاء و تعليم طفلة صعفيرة قدمها في أوائل السبعينات، أو النصوص التي أعدتها كاتي آكر (Kathy Acker))

ما يؤخذ على نموذج أسلوب مابعد الحداثة :

يثير النسوذج الذي طرحه النقاد لأسلوب مابعد الحداثة عدداً من الشكلات والأستلة التي تتعلق بكيفية التناول النقدي لأعمال ما بعد الحداثة - وذلك رغم اعتبرافنا بخصوبة هذا النموذج خاصة حين يستخدم في مجالات فنية مختلفة كما شهدنا . وتكمن خطورة استخدام هذا النموذج النقدي في تحليل أسلوب مابعد الحداثة في إغرائه للناقد بالاكتفاء برصد قائمة طوبلة من الصور المتناقضة والمفارقات وحيل إخفاء الفن وتقريض دعائمه مما قد يشغله دون وعي منه عن تأمل وتحديد خصوصية العمل الفني الذي يتناوله . فرغم أن ملامح هذا الأسلوب وحيله البلاغية تفصح عن موقف محدد إزاء وجودها وقيمتها - موقف يعارض بصورة تامة بعث الحداثة الواعي عن الأسول والقواعد ، إلا أن هذه المعارضةُ نفسها تعنى في حقيقة الأمر استبدال أسلوب بآخر . ومن المفارقات الساخرة أن هذا النموذج لأسلوب مابعد الحداثة يضع قائمة أسلوبية بأنواع التعددية في المعنى وضروب التفتت والتشظيُّ التي تتبجلى في فن مابعد الحداثة، وهي قائمة لانجد لها مقابلا في فن الحداثة وذلك بسبب طبيعة الحداثية (modernism) في الفنون وهي طبيعة تتميز هي أيضا بالتناقض والتشظير. ويترتب منطقيًا على هذا أن نموذج أسلوب فن مابعد الحداثة الذي يعلن صراحة ارتباطه بالماضي بشكل جديد مركب ومعقد إنما يقتبرب في الواقع من موقف الحداثة في الاستهانة بالخيارات التي يطرحها الماضي والحاضر على السواء . ويتضع هذا بصورة خاصة في مجال المسرح وفنون العرض . فالأعمال المسرحية مابعد الحداثية التي توظف أسارب التفتيت والتشظى ، كما توظف "الحاكاة الساخرة " (٢٢١) في الاستفادة من الأساليب والمباديء التي تناهضها - مثل عروض فرقة ووستر وعروض بنج تشونج وجون جوناس وإيڤون رينر وغيرهم ~ هذه الأعمال ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأنواع من العروض تختلف عنها في الكثير من ملامحها . فأعمال ربتشارد فورمان Richard) (Foreman) ورويرت وبلسون(Robert Wilson) مثلا أفادت فرقة ووستم افادة هامة وواضحة ، ويمكن القول بأنها بلورت العديد من أساليب القطع والتشظى التي تميز عروض مابعيد الحيداثة . ورغم ذلك لايجد المساهد في عروض هذين الفنانين غاذج لتكتيك الاقتباس والشفرة المزدوجة كما يوظفها مسرح مابعد الجداثة . كذلك مكننا أن نقارن أعمال فورمان وويلسون بعدد من العروض المختلفة التي شقت مسارات جديدة في أساليب العرض المسرحي وفن الرقص ، وهاجمت عن وعي الممارسات الحداثية وانشقت عنها ، ولكن كان أسلوبها رغم ذلك - حين تفصح عن أسلوب واضع -يختلف قامًا عن أسلوب مابعد الحداثة بخصائصه الميزة . وعما يزيد الأمر تعقيداً أن كلا من جون جوناس وإيڤون رينر قد اعتمدتا في تطوير اسلوبهما الخاص في تناول السرد إلى جانب توظيف وسأتط فنية منوعة في العرض على عروض سابقة تتبني صراحة التوجه "المبنيسالي" في الفن (minimal art) - وبعني الاكتفاء بالحد الأدنى من المفردات في التشكيل والتبصوير الفني ، وترفض بوضوح التعامل مع الأشكال والصور التقليدية. وفى مواجهة هذا الموقف المعقد ألا يصبح من الأجدى للناقد أن يعترف بداية بتورط النقد فى بناء مفهوم مابعد الحداثة وأن يضع التعريف النقدى لأسلوب هذا التبار نفسه موضع المساطة ؟ أليس هذا أجدى من محاولة تمحيص معالم هذا الأسلوب من خلال تميز صوره وأشكاله الميزة , أو حتى تميز أنواعه المختلفة ؟ فإذا قبلنا بهذا يكننا أن تضع وصف النقاد للاتح مابعد الحداثة فى الممارسات الفنية موضع الاختبار ، وأن ننتقد ميله إلى الاقصاء والتقنين ، وذلك من خلال إعادة النظر فى جانبين رئيسيين من التحديم إلى الاقصاء والتقنين ، وذلك من خلال إعادة النظر فى جانبين رئيسيين من التي يحددها بنفسه ، وأما الثانى فهو الإدعاء بأن ننون مابعد الحداثة تقيم علاقة جديدة مركبة مع الماضى . وهكذا يكننا أن فهد الأرض لتلمس جوانب معنى مابعد الحداثة فى نظاق أوسع من الأعمال المنوعة قبل أن نعود فى النهاية إلى العروض التي يكن ربطها ربطا مباشراً بموقف مابعد الحداثة عموماً من فكرة "الأسلوب" .

العنى وفن مابعد الحداثة :

وين تصدى الفيلسوف جاك دريدا (Jacques Derrida) للكشف عن نقاط التناقض والضعف في شرح فرديناند دوسوسير (Ferdinand de Saussure) للطريقة التي تعمل بها اللغة وتزدى وظائمها ، طرح مفهرما للغة ، ولوظائف العلامات ونظام عملها ، يقول بأن المعنى لا يتحقق أبداً بصورة كاملة . وإذا نظرنا إلى خلاف مابعد الحداثة مع فكرة القواعد المؤسسة في الفن ، ورفضها لها ، في ضوء منهج دريداً في تحليل اللغة وما يفيده ضمنا ، يتخذ هذا الخلاف سمة الانشقاق عن الحداثة من ناحية ، كما يتبدى من ناحية أخرى كفعل انعكاس ذاتي يتمثل في ثورة العمل الفني وهو في طور التحقيق على الأشكال والصور التي من المفروض أنه يعتمد عليها في بنائه .

إن نظرية سوسير البنيوية في علم اللغة تعتمد على فكرة أن اللغة تعمل كنظام قائم بنفسه ، ومنظم لنفسه ، وأن هذا النظام هو الذي يحدد هوية ووظيفة عناصره الغردية. لقد عارض سوسيس مفهوم اللغة كظاهرة يتحكم التاريخ في تطورها ، وتتكون من إجمالى العناصر والقراعد التى اكتسبت المعنى على مر الزمن ، وطرح فى مقابل هذا المفهرم القديم للفة مفهومًا جديدًا يرى فى اللغة نظامًا كاملا فى ذاته أبدًا ، يعمل فى المفهرم القديم للغة مفهومًا جديدًا يرى فى اللغة نظامًا كاملا فى ذاته أبدًا ، يعمل فى استقلال تام عن إطاره التباريخى . ويعتمد هذا المفهوم الجديد بصورة أساسية على التمييز بين الجانين اللذين يتكرن منهما أى نظام لغوى وهما : الكلام (Parole) . واللغة وفق سوسير تفصح عن نفسها دائما فى صورة الكلام - أى فى صورة المتخلم محدد خاص لعناصر معينة ، لكن هذا الاستخدام يعتمد يدوره والنا على اللغة . وفى صوره هذه الملاقة بهذا الله الله عناصر اللغة . وفى صوره هذه الملاقة بهذا الملاقة بهذا سوسير قراءة وقحيص المفهوم التقليدى السابق لبناء العلامة ، أو حكامة أو حكامة أو حكامة أو حكامة أو حكامة الملامة وتتبدى كوحدة دالة . لكن سوسير حين تأمل هذا المفهوم التقليدى العلامة من تتخلق العلامة وتبدى كوحدة دالة . لكن سوسير حين تأمل هذا المفهوم التقليدة بين للملامة وتصده فهمه لماذة وطبيعة نشاط اللغة والكلام توصل إلى أن العلاقة بين المعرف ومدلوله لا يحكمها مبدأ "صلاحية" كل منهما للأخر ، بل ينتجها النظام اللظرى بينيته اللنظم بلينتها النظام اللطري بينيته المنتقلة المكتفية ذاتياً .

ويخلص سوسير من تأملاته في اللغة إلى نتيجتين جوهريتين فيصا يتعلق بنشاط اللغة ونظام عملها . أولا : إذا كان الربط بين الدوال والمدلولات لا يصدر أن يكون وظيمة تقوم بها الأبنية اللغوية التقليدية المكتفية بذاتها ، إذن فالمسار إليه - أى ما تشير إليه العلامة - لا يلعب أى دور يذكر في إنتاج المنى ، فاللغة كنظام مستقل قائم بذاته لا تعتمد في تأدية وظائفها على أى شيء خارجها . بل إن سوسير يعضى إلى أبعد من ذلك فيرى أن اللغة سابقة على التفكير ، وشرطًا لوجوده ، وبالتالي لوجود أي معرفة بأى شيء عكن أن تشير إليه . وفي هذا السياق تتضع لنا بصورة كاماة المماني المترتبة على تلك النظرة إلى الطبيعة التقليدية للغة خاصة فيما يتعلق بأسلوب عمل وطبيعة نشاط الذال . فالقرل بأن الصلة بين الذال والمدلول تحددها العلاقات الاعتباطية التي تشكل النظام اللغرى ، ولاشيء غيرها ، يعني منطقيا أن العلاقات الاعتباطية التي تشكل النظام اللغرى ، ولاشيء غيرها ، يعني منطقيا أن العلاقات الاعتباطية التي تشكل النظام اللغرى ، ولاشيء غيرها ، يعني منطقيا أن العدال الحل المعلقة على عبلاقة الدال بكل

المناصر الأخرى التي يتكون منها النظام اللغوى . ومعنى هذا فني مجال المارسة - كما ينبهنا سوسير - أن قراءة أي دال وتفسيره تنضمن حرفيا - في لحظة القراءة نفسها - عملية حذف واقصاء لكل أنواج القراءات واحتمالات التفسير الأخرى التي تشتمل عليها بنية اللغة . ويترتب على هذا أن المعنى - في صورة الدال - لا يتحقق نتيجة لطبيعة الدال وتكوينه ، أو لقيمة أو خاصية إيجابية يتلكها في ذاته ، بل فقط من خلال نشاط مجموعة الاختلاقات (وبالتالي المقابلات والتعارضات) التي تشكل ينية لغوية معينة .

لكننا نستطيع من ناحبة أخرى أن تعذو حذو دريدا ونؤلب فكرة سوسيس عن الطبيعة المستقلة للنظام اللغوى على نفسها فتصبح سلاحًا ضد نفسها . فعين يقول سوسير أن الدال ينشط كحامل للمعنى من خلال اختلاقه عن الدوال الأخرى ، ثم يؤكد على الرغم من ذلك أن هذا الاختلاف يكن الدال من الارتباط بدلول معين ، فإنه يقع على الرغم من ذلك أن هذا الاختلاف يكن الدال من الارتباط بدلول معين ، فإنه يقع في التناقض إذ يغترض وجود عالم من المدلولات وبالتالي من المعانى ، التي توجد في انفصال عن نشاط الدوال . ويرى سوسير أن لعبة الاختلاف (difference) التي ينشط من خلالها الدال لايكن أن تتمخض عن حضوور المعنى إلا بالدخول في عالم المدلولات . ولكن من الواضع أن مثل هذا المالم إذا وجد لابد وأن يسبق وجود الملفة كما يصفها سوسير ، وأن يقع خارج حدودها ، ذلك أن كلا من الدال والمدلول لا يمكن أن يوجد في استنقلال عن الآخر . وتخلص من هذا إلى أن مجموعة التقابلات أن يوجد في استنقلع وحدها بذلك أن كلا من الدال والمدلول لا يمكن والتعارضات التي تكسب العلامة معناها في نظام سوسير لا تستطيع وحدها بذاتها أن

غير أن التشكك في صحة النظام اللغوى الذى طرحه سوسير بهذه الطريقة إلها يعنى التشكك في إمكانية تحديد المعنى من أصلها . فإذا كانت قدرة الدال على إقامة علاقة مع المدلول لاتعتمد - وفق تصور سوسير للغة - على تعريف الدال إيجاباً (أى تحديد مع هويته) ، بل على تعريفه سلبًا (أى رصند ما ليس هو) ، فإن عملية انتاج الدلالة تصبح برمتها عملية تتحقق من خلال المهياب (غياب الدال واختلاقه عن غيره من الدوال) بدلا من الحضور (أى حضور الدال) ، ذلك أن الدال لاينهض بوظيفته إلا

بالرجوع إلى كل امكانيات واحتمالات التفسير التى يشتمل عليها النظام اللغوى والتى يتحدد معناه فى اختلاقه عنها . ويترتب على هذا أن الدال إذا انقطعت صلته بأى مدلول مستقل ، وهى الصلة التى توحد بين المعنى ونشاط الدال بحيث لا يمكن الفصل أو التمييز بينهما ، فإن المعنى بدوره يخضع فى هذه الحالة لنفس عمليات الإختلاق والتمييز التى تسمح للدال القيام بوظيفته ، وهذا من باب المفارقات . وهمكذا يصبح تحديد المعنى أيضًا أمراً يعتمد على تعريفه سليًا (أى على رصد مالايعينه) بدلا من تعريفه إيجابً برصد مايعنيه . والتبيجة هنا أنه فى حالات قيام المدلول بوظيفة الدال بصورة دائمة (١٣٠٠) ، فإن الملامة لا يمكنها أن تصبح مطابقة لمناها أو أن يتطبع مطابقة لمناها أو أن المدلول دائما ما تقع فى دوامة تعديد المعنى عصورة نهائية حاسمة أمراً مستحيلا .

وتترتب على الفصل بين العلامة والمشار إليه ، وأيضا بين الدال والمدلول المستقل ،
نتسائج بعسيدة الأثر . فيحين تصدى دريدا لتسفكيك "المدلول المتسعسالي"
(Transcendental Signified) استند إلى فرضية تقول بأن حركة الدوال القلقة
المسردة دومًا بين المدلولات تُخضع المدلولات بدورها لما أنسر علاقات الاختسلاك
(deferral) والإرجا ، (deferral) داخل أي نظام لفحرى وهي العلاقات التي
اشتق دريدا كلمة جديدة لوصفها تجمع بين معني الاختلاق ومعني الإرجاء وهي كلمة
"" ومن الجدير باللاحظة أيضا أن دريدا لم يسمع إلى تجاوز نظرية
سوسير لصالح نظرية تأسيسية جديدة تصف قواعد النشاط اللغري وطريق قيام المعاني
بوظائفها ، با فتط مساراً مزدوجاً مكنه من امتلاك فرضيات سوسير لاستغلالها
وأيضا من التشكيك في صحتها في نفس الوقت . ومن خلال هذا المسار النقدى ،
قكن دريدا بهذه الوسيلة نفسها من تحدى فرضيات النقد والفلسفة ، وعمل على تقنيد
طريق كشف التفاقية اللغة وإمكانية تحقق المعني بصورة يقينية ، وتوصل إلى ذلك عن
طريق كشف التفاقيات التي تحاول التصوص اخفا ها تحت سطحها المتسن ، وهي
تناقضات تنتج عن فضح النصوص الفساك المتصارية .

واستناداً إلى آرا ، دريدا ، وبتطبيقها على الأعمال الفتية ، يكننا تفسير توجه الحداثية (modernism) إلى البحث عن الأصول والقواعد كمحاولة للتخلب على العدائية (modernism) إلى البحث عن الأصول والقواعد كمحاولة للتخلب على (modernist) للوصول إلى "الجوهر" هو سعى لتحقيق خصائص وقيم فنية مشروعه يناتها ، ولا تحتاج لتبرير من خارجها - قيم وخصائص من شأنها أن تتغطى تأثير عملاقت الاختلاق والارجاء التي كشف عنها دريدا داخل النظام اللغوى ، ومن ثم تستطيع الوصول إلى "الملول التمالي" لتحقق حضور (Presence) المني . ويترتب على ذلك منطقياً أن محاولة مايعد المداثة لتبخريب هذا المفهرم الفني للحداثية وحدة متكاملة ، لا قائل إلا نفسها ، ومن ثم محاولة لتعرية التفاعلات اللاتهائية المتلبنية بين عناصر العمل الفني - تلك التفاعلات التي تحاول المداثية أن تكبتها في انظلاتها بحثا عن القواعد الأساسية . لكن القول بهذا يعني أيضا - ويصورة منطقية أن كل الصور والملاقات والأشكال التي يتألف منها "الهمل الفني مابعد الحداثي" لا يكن اعتبارها مشملكة "لمانيها" وذلك لأن فن ما بعد الحداثة يتولد من محاولة تحبوبها المداثة يتولد من محاولة تحبيرها الادعاء نفسه بامتلاك المني .

وعلى هذا الأساس يكتنا أيضا أن نوسع نطاق فهمنا لفن مابعد الحداثة عن طريق
تناولد في ضرء هذا الفصل بين الدال عن المدارك ، وأن نختبر أيضا من خلال هذا
الفصل سلامة الفكرة القائلة بأن مابعد الحداثة تعتمد في نشأتها على الحداثة أو تحدد
ملامحها في ظل علاقتها بها . وهنا سنجد أن أي تعريف لمابعد الحداثة يستلزم نبذ
اهتمام الحداثة بتفرد المعنى وخصوصيته ، وكذلك عمقه واستقراره ، لصالح فكرة
الحركة الحرة للدوال - أي لصالح صور من التعددية والتشطى ، لا يشبت فيها المعنى
على حال ، ويظل حائراً دوما . ويرى جان بودريار (Jean Boudrillard) أن إعادة
النظر في طبيعة نشاط العلامة بهذه الطريقة يقود إلى دمع الدال والمشار إليه دمجا
نستطيع من خلاله التعرف على تأثير وطبيعة نشاط الأنظمة الدلالية المعاصرة . وصف بوديار الحالة الإنسانية المعاصرة .

فى اللعب بالشفرات ، فيشبهها بالصورة الزائفة التى تحاكى ماديًا أصلا لا وجود له وتتطرف فى واقعيتها بصورة مرضية ، فهى حالة "بلا أعماق أو أفاق متسامية" تعيز بتيار لا ينقطع من الصور المتعادلة والتبدلة دومًا .

وإذا كان هذا هو الحال ، وإذا كانت صابعد الحداثة قتل بالدرجة الأولى محاولة لدحن ادعاء الحداثية بإمكانية اكتشاف القراعد والأصول ، فإننا لا نستطيع منطقيا أن نقدم تعريفًا لها يقوم على رصد مجموعة من العناصر الشكلية المحدة ، فمثل هذا التحريف يشل عودة إلى تبنى ادعا ، مذهب الحداثية بأن المعنى (وبالتالي المدلول) " يسكن" داخل العمل المغنى بشروطه الخاصة ، ويكشف عن "حضوره الدائم" بالنسبية للمستلقى . وخلاصة القول إذن هي أن أي تعريف لمابغت المداثة لا يكن أن يقوم على رصد مجموعة من الصور والاثكال المحددة الخاصة بها ، وذلك لأن مابعد الحداثة لا تتنواجد إلا كنشاط هذام يسمعي إلى خلخلة وتقويض نفس الشروط والمهادي، التي نتوهم أنها تنهض عليها .

وإذا كانت هذه النظرة الجديدة إلى طبيعة العلامة ونشاطها قد سمحت لنا بتقهم
تيار مابعد المعداثة باعتباره تياراً يعلن صراحة استحالة تحديد المنى بصورة نهائية ،
قإن المفهوم الذي طرحه جان فرانسوا ليوتار (Jean Francois Lyotard) للطبيعة
النسبية للأنظمة اللغوية يتيح لنا بدوره تفسير طبيعة السرد وعارساته في إطار هذه
الفكرة . ففي كتابه حال الإنسان في عصر مابعد الحداثة : تقوير عن للعرفة
(مانشستر ١٩٨٤) يصف ليوتار الفزرة النقدية التي أت بها الحداثة في سميها إلى
اكتشاف الأسس والقواعد باعتبارها صراعاً بين مذهبين مختلفين من مذاهب المحرفة .
فهينما يتبنى مذهب الحداثة رؤية كلية شاملة ، تؤمن بوجود قصة أساسية تكمن ورا
كل القصص وتشرح معناها المقيقى ، تفصح مابعد الحداثة عن نفسها في صورة إدراك
للطبيعة النسبية لكل مذاهب المعرفة . ولهذا ، كما يقول ليوتار :

سوف أطلق مصطلح الصبلاة علي أي قرع من قروع للعرفة يسعى إلى اكتساب شرعيته بنفسه من خلال افتراض خطاب مشارح (madiscourse) حيمتل إطاره الرجمي ...
ايان خيال الاستندار إلى نقرية عامى ... قطرية جملية أروح » أو مرصاني وطبيقا النبي، أو مستحرير الذات العاقلة أو الناسكة » أو قصة خلق الثروة !!!!!

وعلى العارف الالآخر:

ممرف أتوغي التبسيط لغيرك. فأمرف مابعة الحياثة بانهــــــا التنشكيك في كل النقريات أو___ المقممص الشاركة (metanarratil ve)

وبعنبه ليرتب و في قييره بين التيارين على فككرة أن المعرفة بكل فروعها ، با قسمي ذلك المرنة العلصية ، تستمد شرعيتها أرا رأفيسراً من مجموعة القواعدالن بتكفق عليها الثاركوت - قب كل لعبة لغوية (Langua 🗨 e - game) ، وهي قواعد تشكل وتحقق استبرار حساء من خلال عملية نقل العرنة نفسيمسها وتلقيبها – والمعرفة بهذا المستسي تعتندنى كل قيرع من قروعها على أسان مسمن السرد ، فهي "معرفة سرديسية" (Narrative Fanowledge) وذلك لأزالم فقد يكل أنواعها تعتمد في شرعبتها على مجموعة مسيت القيم والمعتقدات تبنيها وتتعميها عملية سردية تشتمل بدوها عسمار علاقة تفاعل دا عمم بين المرسل والمتلقى . وفي طا علاقه تفاعل يرصد ليوتار جانين للسمود وهما: المرزة (Figure) ، أي الصررة التي يصحب حتى عليها حدث السرد أر القصص نفسه والموامسل التي تنتجه ، والخطاب (discol= 186) ويعني به عملية عرصين الأحداث (representatation) وتحديد معانيه التي يقوم بها السرد . ولاكا ت تمت الحيالة تعتميد في اكتساب شرعبتهسك على افتدراض وجود نصال ارح (metanamative) تستند اليه ، فإنها لهذا السبب قيل إلى إخفاء طبعتسها المصنوعة (أي حصدت السرد نفسه الذي ينتم الصي القصصي) فتؤكد جانب الخطأ حجب" في السرد على حسماب جانب "الصورة". رعلى الصحكس من ذلك ، تتميز مابعد المساثة يرعيها بعدث السرد نفسه الذي ينتع نصرصه ... وإدراكها للجانب النص فن أي

سرد (أي للموامل الخارجية التي تؤثر في فعل السرد نفسه)، وهو جانب يختلف السرد مناسبة السرد - أي عن الأحداث المسرودة - ولا يستطبع "خطاب" السرد أن يعتويه ويبرره وينمجه فيه ليجعله جزءً من رؤيته الكلية. ومن هذا المنظور، غشل ما يعد المداثة تقطة صراع بين النظريات والمناهب المعرفية المختلفة يتبلور فيها الوعي "بالصورة" - أي بالطبيعة النسبية المصنوعة لفعل السرد، ليدحض إدعاء "الخطاب" بعالمية دلالته وشرعيته المطلقة. إن مابعد الحداثة هي لحظة الانتفاء الكامل لأي إدعاء من جانب أي صيغة سردية بأنها تكمن خلف أفعال السرد جميعًا ومن ثم تهيمن عليها وتتحكم فيها "القصة الصغيرة" (Cittle على "القصة الصغيرة" (Grand narrative) وتطبع بفهوم "القصة النيامة الماسمة الشاملة المقيقية" لصالح مفهوم القصة التي تقثل واحدة من عدد لانهائي من القصصة الممكنة، والتي تناهض دائما تكريس دلالتها بطرق شتى .

ويساهم وصف ليوتار "لفن مابعد المداثة" في توسيع نظاق مفهوم هذا المصطلع ، فهو يزي أن فن ما بعد الحداثة لا يكن النظر إليه باعتباره فئة محددة دائمة من الأعمال وذلك لأن مابعد الحداثة لا تتحقق إلا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات الاعمال وذلك لأن مابعد الحداثة لا تتحقق إلا في صورة محاولة لتدمير كل التصنيفات والتقسيمات والإفلات منها ، وفي صورة تشكك جذرى في كل ما هو معووف ومألوف، وثورة عليه . ويرى ليوتارد أن هذا التعريف للحداثة باعتبارها حالة من عدم الاستقرار الدائم من شأنه أن يدحض النظرة البديهية إلى مابعد الحداثة كتيار ظهر في المقالب الحداثة : وهين تصدى ليوتار إلى "الإجابة عن سؤال : ماهو تعريف ما بعد المداثة : وذلك لأن مابعد المحداثية (Postmodernism) في مرحلة احتضارها ، بل في مرحلة ميلادها التي هي حالة ميلاد دائم " أوإذا نظرنا إلى فن مابعد المحداثة في هذا الضوء – أى كلحظة تنمير دائم " أوإذا نظرنا إلى فن مابعد المحداثة في هذا الضوء – أى كلحظة تنمير للشروط والقواعد السائدة وتخرب عميق لها – أدركنا مدى اشتباكه العميق مع التعريف الذي يقدم عليها . ودين سُئل ليوتارد عن نوعية الفن الذي يكن أن نطاق عليه القواعد التي يقرم عليها . ودين سُئل ليوتارد عن نوعية الفن الذي يكن أن نطاق عليه

وصف مابعد الحداثة أجاب قائلا:

علينا أن نرتاب في كا الابداع الفني الذي وصل إلينا من القديم وحتى البراحة . لقد تجدي سيزان (Cezanne) وبراك القسائيسريين ، ثم جساء بيكاسسو (Picasso) وبراك (Braque) فاستهنفا سيزان بالهجوم ، ثم كفر دوشامب (Duchamp) عام ١٩١٧ بفرضية الرسم نفسها حتى وإن كان تكعيبيا ، وجاء بعده بيورين (Buren) ليتشكك بدوره في فرضية أشري رأي أن دوشامب حافظ عليها في أعماله ولم يتحرض لها بالنقد وهي الفرضية التي تتعلق بموقع التصوير ومكانه في العمل الفني (13).

وبهذا المعنى يبدو مصطلح "فن مابعد الحداثة" مصطلحاً بناقص نفسه لأنه يسعى إلى وصف أعمال تهيئنا إلى لفات الفن المروفة ، التي يكننا إدراكها من خلالها كفن، لكنها في الوقت نفسه تتعمد الهروب من هذه اللفات وتكسيرها . لذلك يمثل فن مابعد الحداثة بالنسبة للناقد مفارقة ساخرة ، فهو فن يتخطى كل التصنيفات الفنية ، أو كما يقول بينل ريدينجز (Bill Readings) في تفسيره لآراء ليوتار فن ينتمى إلى الفن ولا ينتمى إليه في آن واحد" (حور لنا مثل هذه الآراء التقدية مابعد الحداثة كحالة دائمة من عدم الاستقرار والتقلب ، كحالة من المرايغة المستمرة التي تفضح صراحة" نسبية المعنى والنباسه ، ويعنى هذا أن أي "عدت" مابعد حداثى يشتبك اشباكًا عميقا مع كل ما يسبقه ويحيط به ، لكنه يتطلع دائما إلى إمكانية تحوله في مابعد الحداثة يقاوم التقنين والتحديد ، فهو يحدث كتعبير عن أزمة حادة ، ويتولد رغما عنه من كمر القواعد أو قلبها رأسًا على عقب ، وهر لهذا يشير إلى تشككه في مابعد الحداثة يقارم التمين والتمون لطريقة مابعد الحداثة في تناول النفلية يكننا أن نظرح وصف كل من جينكس وهاتشون لطريقة مابعد الحداثة في تناول الانقلية عكنا أن نظرح وصف كل من جينكس وهاتشون لطريقة مابعد الحداثة في تناول الانساليب والحطابات المختلفة – مثل التقليدية والحداثية ، أو التاريخ والرواية – تناولا

يطسس التعارض التقليدي بينها وهو التعارض الذي يعدد هوية وفاعلية كل منها . ومكذا يفقد العمل الفنى رسوخه وثباته وتهتز الأرض قعت أقدامه نتيجة لهذا التعامل الخاص مع لفاته وعناصره المكونة الذي يتعمد إبراز مشاكل لايمكن حلها وأرجه قصور لا يمكن تغطيها . ومابعد الحداثية (Postmodernism) وفق هذا المفهوم تشير إلى نوع من الإقراط والتزيد – إلى حدث أو أحداث فنية تنتج عن الصدام والتعارض بين مجموعة القراعد والشروط والتقاليد التي تكون العمل الفني في العادة . وعلى هذا تصبح مابعد الحداثة في الفن نشاطاً يسعى إلى تدمير القواعد وتجاوزها ، وخرق المدود المتعارف عليها ، وهو نشاط يتولد من أزمة انعدام اليقين ويسعى عامداً إلى خلخة فرضيات الفن وقواعده .

مابعد الحداثة والتاريخ :

ويضع هذا التعريف لفن مابعد الحداثة علامة استفهام كبيرة حول طبيعة ذلك التناول "لجديد والمعقد" للماضى الذي يعده الكثيرون علامة بارزة على "أسلوب مابعد الحداثة". فإذا كانت اللغة حقل صراع بين خطابات متعددة يسعى كل منها إلى فرض منظوره وأنسقته القيمية دون سند من حقيقة مسبقة ، ألا تصبح عملية كتابة التاريخ نفسها خاضعة لهذا الصراع ؟ ألا تغدو بدورها عملية صراع بين قصص متعددة ؟ إن الماضى وفق هذا المنطق لا يصبح كيانا "خارجيا" "مستقلا "متاحاً" للجميع ، بل يغدو "أثراً" من آثار الكتابة عنه - أى نتيجة تتولد من القصص العديدة التي تسمى إلى وصفه . وعلينا أن نعترف هنا بأن اللغة نفسها تحدد وتشكل أى نظرة إلى التاريخ ، كما أن أى سرد تاريخي يرتبط ارتباطاً جدريًا بالغرضيات والأفكار والأشكال المعاصرة لم وسعى دون وعي منه إلى الإقرار بشرعيتها .

لكن هذا المنطق يقودنا حتماً إلى ضرورة الربط بين أسلوب مابعد الحداثة في تناول المادة التاريخية المادة التاريخية والمادة التاريخية والمناوجة المناوجة التاريخية والمنطوبة المناوجة المناوجة المادة والنظرية التي طرحها الحداثيون في سعيهم إلى تجاوز الماضي . فإذا كان المشروع الحداثي (modernist) قد رفض الماضي باعتباره كيانا خارجيا يمكن قراءته وتفسيره ومن ثم تجاوزه ، فإن مابعد الحداثة قد سعت عن وعي إلى إعادة طرح صور من الماضي

باعتباره كهانًا مبهمًا ، لايمكننا التمرف عليه يقينا ، ولا غلك إلا أن نميد بناء المرة تلو الأخرى من خلال الجدل المستمر بين العديد من الصور المعاصرة التي تحيل إليه وتسعى إلى تجسيده باعتباره فكرة مجردة .

وتشرتب على هذه النظرة إلى كتابة التاريخ نتائج عديدة ليس فقط فيما يتعلق بفهمنا لطبيعة "حضور الماضى" في تيار مابعد الحداثة بل أبضا بالنسبة لأى قراءة لتاريخ مابعد الحداثة نفسها. ففي ظل هذه النظرة انهار الحدود الفاصلة بين التاريخ والنظرية والنقد والسرد القصصى، ويصبح كل منها خطاباً يخلق موضوعه بنفسه ومن ثم تصبح مصداقية أي خطاب أو نظرية موضع تهديد . وفي هذا الصدد يفسر بودريار (Baudrillard) فكرة وجود موضوع للنقد بأنها نتاج للرغبة في "الدلالة المؤكدة" - وهي الرغبة التي وصلت إلى قمة تأجبها في سعى الحداثة إلى اكتشاف قواعد الفن . وبقسول بودرياد وي كستسابه نشسوة الالتصمال The Ecstasy of ربعتسابه نشسوة الالتصمال Communication) :

اصدمد الدقد الفني في نشاته علي فرضية وجود علامات مشيعة بالعاني والصور ، تعلك منطقا باطنيا لا واعياً إلي جانب منطقها للعروف القائم علي التمييز عن طريق الاختلاف ، ويكمن وراء هذا للنطق الثنائي ما يمكن أن تسميه بالعلم الأنثروبولوجي - أي حلم الإنسان بوجود مملكة مثالية تحيا فيها الأشياء والأعمال الفنية في استقلال تام عن عمليات التبادل والاستخدام ، ويعيدا عن ضرورة إيجاد معادلات محسوسة لها (14).

ويترتب على هذا منطقياً استحالة قبول أي رصد تاريخي لنمر أسلوب مابعد الحداثة باعتباره تفسيراً "حقيقياً" للكيفية التي أعاد بها الفنانون المعاصرون اكتشاف مخزون الماضي من الصور والأساليب وتوظيفها في أعمالهم ، فمثل هذا الرصد لابد وأن يتبني "نظرة إلى الخلف" (⁽⁴⁾ ترى في الماضي كيانًا مستقلا عن الحاضر ، وتوظف النقد الفتي التقليدي في إنشاء مفهوم أسلوب مابعد الحداثة الذي تدعى أنها تصفه .

وفى ظل هذه الاعتبارات أرى أنه من الأفضل ألا نحاول تقديم رصد تاريخى واحد، جامع ومانع، لنشأة وتطور فنون مابعد المداثة ، بل أن ننظر إليها فى ضوء العديد من الدراسات التى تناولت بالوصف والتحليل والرصد مفاهيم المداثة ومابعد المداثة. وفى هذا الساليب الفنية هذا الصدد يكننا أن نقارن وصف جينكس لعملية "تطور" عدد من الأساليب الفنية على طريق تحقيق مابعد المداثية (Postmodernism) "فى صورتها الكاملة" با على طريق تحقيق مابعد المداثية (Umberto Eco) "فى صورتها الكاملة" با كاملة الناقد الإيطالي امبرتو إكو (Umberto Eco) عن سعى الحركة الطليعية إلى وصف المناضي وتشويهه بما أفضى إلى تدميرها لنفسها فى نهاية الأمر. وعائل وصف يعيد توظيف عناصر مألوفة بطريقة ساخرة . لكن استخدام إكو لعبارة "تدمير النفس" في حديثه عن الحركة الطليعية يعتلف عن كلمة "تطور" التى يستخدمها جينكس ويحمل دلالات معارضه . أن إكو على عكس جينكس لا يرى فى عودة مابعد المداثة استحالة محو الماضي وتنتهي بنظرة ساخرة إلى فعل التذكر نفسه . فإذا كان الماضي استحيا أدن نقبله ونعاود زيارته ولكن دون براءة ومتسلحين بالسخرية" (٢٤)

ومن ناحية أخرى يكتنا أن نقارن بين الأعمال النقدية التى يبدو وكأنها تسعى إلى
تدمير شرعية فكرة استقلال العمل الفنى واكتفاته الذاتى وبين سعى النقاد الحداثيين
إلى ترسيخ فكرة وجود مجال جمالى مستقل بذاته وإلى التمييز بصورة مطلقة بين
الفنرن المختلفة . ففى كتابه سيوسيولوجيا مابعد الحداثية (لندن ١٩٩٠)
الفنرن المختلفة . ففى كتابه سيوسيولوجيا مابعد الحداثية (لندن ١٩٩٠)

«ظهور التيار المعارض للواقعية فى فن التصوير وبين النزعة إلى التمييز بين المجالات
الفنية والسياسية والاجتماعية ، ويصف تيار مابعد الحداثة فى ظل هذا باعتباره نزعة
إلى محو هذا التمييز وإلى "هدم الحدود التى تفصل مجال الفن والإبداع الجمالى عن
غيره من المجالات الثقافية "

في صورة خرق صريح للتقسيمات التقليدية. وخلط واضح بين الأنواع، وفي صورة "رفض قساطع للقسصل بين الفنان وبين العسمل الفني، أو بين الجسمهور وبين الأداء. الإبداعي" ... وعضى تومياس دوكرتي (Thomas Docherty) إلى أبعد من هذا في كتابه مابعد النظرية : مابعد الحداثية / مابعد الماركسية (لندن ١٩٩٠) (After Theory :Potmodemism / Post Marxism) فيقدم وصفا راديكاليًّا لحالة الفن والنقد في أعقاب انحسار النظرية الأدبية يهتدي فيه بالوصف الذي طرحه ليوتار ويوسع نطاقه . وفي هذا الصدد يرى دوكرتي أن العمل الفني مابعد الحداثي ليس "شيئًا" في حد ذاته وليس "كيانا في حركة متعدمة الجذور" لكنه فعل مراوغة لكل التقسيمات النوعية - أي فعل كتابة يتحقق في أشكال تعارض الأشكال السائدة أو ترتبط بها عن طريق المفارقة ، ويظل دائما في حالة هروب من نفسه - أي في حالة تحدى لأي محاولة لتبعريف أو تحديد قواعده . ومن سخرية الأمر أن استراتيجيات مابعد الحداثة في هذا الصدد تبدى نفس اهتمام الحداثة بقواعد الفن وأشكاله وإن اختلفت عنها في هدفها ، فاهتمام مابعد الحداثة بالقواعد الفنية ليس بحثا عن جوهر الفن بل يرجع إلى محاولتها الدائبة لتجنب تحقيق عمل فني مستقل بشرعيته الذاتية . ونخلص من هذا إلى أن الفن في تيار مابعد الحداثة بحمل ملامح حالة مابعد الحداثة كما وصفها ليوتار - وهي حالة الحداثة في طور نشوئها - ويسعى دائما الى تأجيل أمكانية تحقق الحداثة في طورها الكامل وبالتالي إلى تأجيل بلورة ملامحه وتعريفه النهائي إلى أجل غير مسمى .

مابعد الحداثة والعرض للسرحي

إذا كانت ما يعد الحداثة تتخذ مسار تدمير سعى الحداثة نحر القواعد ، وفضح اليات تكوين الدلالة ، ومعها فكرة العمل الفنى "الدالة" الذى يحمل معناه فى داخله ، يصبح من الصعب علينا تحديد ملامح فن مابعد الحداثة وتقنينها وفقًا لمعانى الأعمال الفنية أو سماتها المميزة . كذلك إذا كان من المستحيل التوصل إلى أى رصد تاريخى لمائة مابعد الحداثة كما بينا من قبل، فلا يمكن للمرء إذن أن يحدد بصورة موضوعية الاشكال التي تتخذها مابعد الحداثة استنادًا إلى أى تعريف لتاريخ المداثة وأهدافها .

والحق أن مابعد الحداثة في رفضها للقواعد تمثل في هاتين الحالتين تحديًا سافرًا لكل التمريفات ومحاولات الرصد والتحديد، لكن هذا الرفض للتعريفات المطروحة يشير يدوره وفي نفس الوقت إلى نوح من التحديد الذي يحصر وبعين نتاج مابعد الحداثة في مجال الفن.

وإذا كانت الحاكاة الساخرة (Parody) قثل شكلاً فنما ينتمي بطبيعته ويصورة كاملة لتمار مابعد الحداثة كما تقول لبندا هاتشون ، عكننا اذن أن ننظر الر العرض المسرحي باعتباره غوذجًا أوليًا لفن مابعد الحداثة . إن مابعد الحداثة في الفن والأدب والمسرح تقترن بمحاولات التكسير والقلقلة التي تدفعها الرغبة في تحدي قدرة عناصر العمل الفني على التوحد في وحدة فنية كاملة ، لذلك يكننا أن نفهم العمل الفني مابعد الحداثر, باعتباره شيئا "يحدث" بصورة دائمة دون تهاية . وريا كان هذا هو التعريف الأمثل. وفي هذه الحالة تستطيع أن نفهم المحاكاة الساخرة التر, تحدثت عنها هاتشون باعتبارها مولداً "لحدث" فني (event) ، أو كحالة من عدم الاستقرار والتقلب تتولد من استراتيجية فنية أو شكل فني يتحدى نفسه وحدود تعريفه ويسمى إلى زعزعتها . ومن الناحية النقدية تيسر لنا هذه النظرة إلى العمل ما يعد الحداثي (باعتباره "حدثًا" أو "واقعة") التوصل إلى تعريف لصيغة "الحدث الفني مابعد الحيداثي" بعيداً عن الأشكال والصبيغ المألوفة . وفكرة "طابع العيرض المسيرجي" (theatricality) هذه التي ننسبها هنا إلى تيار مابعد الحداثة لا تبطل فكرة المحاكاة الساخرة التي تربطها هاتشون بهذا التيار ولا تحل محل فكرة جينكس عن ميل هذا التيار إلى استخدام "شفرات مزدوجة" ، بل نضعها هنا جنبًا إلى جنب مع هاتن الفكرتين كلحظة تتولد منهما . فالطابع المسرحي بهذا المعنى ليس شيئًا ، لكنه أثر أو نتيجة ، بل ونتبجة عابرة أيضا . وبهذا المعنى ، وفي إطار حالة التحول وعدم الاستقرار الدائمة التي تميز العرض المسرحي ووجود فائض من المعاني تنتجها العناصر المتفاعلة في العمل ، يكننا القول بوجود لحظة هي في أن واحد لحظة "مسرحية" أو "أدائية" وكذلك لحظة مابعد حداثية حقة.

وفي هذا السياق ندرك أن وضعية العرض المسرحي في حد ذاتها تنطوي بطبيعتها

ووفق شروطها على بعد مابعد حداثى يتمثل فى عنصر عدم الاستقرار والثبات الذى غيز العرض المسرحى ، وكذلك فى المساحة التى يفردها لاستيعاب الأحداث الطارئة وغير المتوقعة . بل إنه يمكننا القول بأن العرض المسرحى يتأرجع دومًا بين الحضور والغياب ، وبين الزعزعة والتكريس أكثر من أى شكل فنى آخر . ولهذه الأسباب بعينها ذهب بعض النقاد إلى القول بأن المسرح ، بل والطابع المسرحى فى حد ذاته يناهض بطبيعته المشروع الحداثى (modernist) بل ويقود بالعرورة إلى إفساد المثل الأعلى الذى تسمى إليه المناثية (13).

لكن هذه القراءة في مفهوم مابعد الحداثة تدفعنا في الوقت نفسه إلى التشكك في الأسس التي نقيم عليها الفروق والمقارنات بين الرسائط والأشكال الغنية المختلفة ، وتنحاز إلى أحدها على حساب الآخر . فمن الواضع أن اللحظة التي وصفناها بأنها لحظة "مابعد حداثية" لا تنتمي إلى فرع من فروع المعرفة بعينه دون غيره. فالأعمال الفنية التي تتناولها هذه الدراسة وحدها - داخل حدودها الموضوعة - تنتمي إلى فروع فنية منوعه وتتضمن أعمالا نتجت عن إعادة فهم وتعريف المدرك الحسي (object) في الفن التشكيلي ، وأخرى نتجت عن توسيع هذا المفهوم الجديد للمدرك الحسي في مجال العروض المسرحية ، إلى جانب أعمال طرحت عبر فن الرقص مشروعًا حداثيًا (modernist) يتجاوز الطبيعة العابرة للعرض المسرحي الراقص ومساحة الطواري --أو الأحداث الطارئة - التي ينطوي عليها ، وأخيراً أعمال أخرى ظهرت في مجال السرد بعد يزوغ أسلوب مابعد الحداثة ، وانطلقت من محاولات تقويض عناصر السرد المختلفة وإقامةً صراعات وتصادمات بينها . لكن هذه الأعمال على اختلافها تنتمي إلى مابعد الحداثة فهني تسعى جميعا بدرجات متفاوتة إلى تقويض القواعد وإلى الراوغة ، وتتبلور في شكل تساؤلات تشكك في كل الحدود والمكنات ، بل وتتهدد الشروط التي تضعها هي نفسها لتحققها وتعريفها . إن خاصية مابعد الحداثة في هذه الأعمال الفنية والعروض المسرحية تتحقق في صورة الإبراز المتعمد لعناصر القلق وعدم استقرار أو ثبات المعنى في العمل الفني ، وفي تدعيم عوامل الاختلاف والتناقض ، وانتهاك الأسس التي يعتمد عليها العمل ألفني نفسه كشرط لتحققه ، ومن ثم فهي قَتْل محاولة لتقويض السمى نحو تحقيق الثبات والاكتمال بصورة نهائمة .

الفصل الثانى الطابع المسرحى وإفساد العمل الفنى الحداثى

إذا اتققنا على تعريف خاصية مابعد الحداثة في الفن بأنها تقويض للسعى نحو تحقيق الاكتمال والاكتفاء الذاتى للعمل الفنى ، فإننا نستطيع بسهولة أن نعقد مقارنة بين مسرحية تنتمى إلى مابعد الحداثة وتشتمل على أشكال وصيغ استقتها من أعمال أخرى وبين أنواع أخرى من العرض تختلف عنها اختلاقًا كبيرًا .

إن الأعمال الفنيسة التي أبدعها أصحاب مناهب "المينيمالية" أو الحسد الأدني في الفن (minimalism) في عروضهم التشكيلية في الستينات قد تبدو وكأنها قد تخلت قاما عن المفردات التقليدية في قاموس السرح وتبنت أسلوبًا انتقائبًا ينتمي -إلى مابعد الحداثة . ورغم ذلك فقد كانت هذه الأعمال هي المحك الذي استند إليه مايكل فريد (Michael Fried) في دفاعه الهام والمبتكر عن المشروع الحداثي . كما استند إليه آخرون في تبرير عدد كبير من الأعمالُ المنوعة في مجال المسرح والأداء الفني التشكيلي ، لقد وجد العديد من الفنانين في مذهب الحد الأدني فسي الفسن (minimalism) وفي الأعمال التشكيلية التي أفرزها نقطة تقاطع واضحة تصل مابين المسرح والفن التشكيلي . وكان من بين هؤلاء مسرحيون مثل مايكل كيربي (Michael Kirby) ورويرت ويلسون (Robert Wilson) والفنان التمشكيل (Body الذي يتخصص في الرسم على الجسد (Vito Acconci) الذي يتخصص في الرسم على الجسد (Performance Art) ، الى جانب مبدعين في فن الأداء التشكيلي الحي (Performance Art) مثل جون جوناس (Joan Jonas) . كذلك قدمت اللغة النقدية والجمالية التي أفرزها مذهب "الحد الأدني في الفن" وسيلة فعالة للراقصين – مثل الراقصة إيڤون ريس (Yvonne Rainer) مكنتهم من تحديد ويلورة أسباب رفضهم لأتماط الرقص الحديث الأمريكي ، كما دفعت فنانين آخرين كان لأعمالهم التشكيلية أثر كبير في يلورة ملامع النظرية الجسالية المساحية لمذهب الحد الأدنى - مثلى روبرت موريس (CRObert Morris) - إلى خوض غمار فنون الرقص والآداء التشكيلي الحي () وفي هذا السياق نجيد أن مذهب "الحد الأدنى في الفن" عِشل نقطة التقاء بين الدفاع النقدى عن الأعمال الفنية الحداثية التي تعارض الطابع المسرحي في الفن صراحة من ناحية ، وبين مجال واسع من المارسات الأدائية والتفاعلات الفنية بين المسرح والفن التشكيلي اتحدت جميعها في تحدى ومناهضة غوذج العمل الفني الأمثل، المكتمل في نفسه والقاتم بذاته .

الطابع المسرحي والعمل الفني الحداثي :

يرى كليمنت جرينيرج (Clement Greenberg) - وهو من أهم دعاة الحداثية المريكية ومنظريها - أن التصوير التجريدى في أمريكا قد استمر بعد الحرب العالمية الثانية ، عبر القند الذاتي المستمر ، في بلورة خصائص الحداثية في القن التشكيلي . ويؤكد جرينيرع على أهمية التركة القنية التي ورثها الفنانون الأمريكيون من الرسامين الأوربيين انظلاقاً من إيمانه بأن الأعمال الكبيرة وإلهامة في الفن لا تتحقق في الفالب الأعم دون استيعاب عميق للفترات الفنية السابقة وهضمها هضمًا كاملا "" ، ولهذا كان يفهم مذهب إلتعبيرية النجريدية والمذهب الشكلي الذي تبعها في فن التصوير باعتبارهما جزءً لا يتجزأ من عملية حداثية متنامية وواضحة المعالم . لذا تجديدية التجديدية التجديدية التجديدية التجديدية التجريدية التجريدية التجريدية التجريدية التجريدية التحليلية التصليل الفئية :

إن الهدف من النقد الذاتي (الذي يرتبط بالتجربة العملية وحدها وليس نشاطًا نظرياً بأي حال من الأصوال) هو تحديد جوهر الفن عموماً ، الذي لا يتحقق الفن دونه ، وتحديد جوهر كل فن من الفدون للنقصلة علي حدة وحين أخضعت الحداثية الفن التشكيلي لهذا الاختبار تهاوت تقاليد وأعراف فنية عديدة في مجال التصوير وكشفت عن حقيقتها كأشياء عارضة يمكن

(٣) الاستغناء عنها دون أن يتأثر الجوهر

ويرى جرينبرج أن أعمال بعض الرسامين في الأربعينات والخمسينات - مثل أعمال (Villem de محسوبين (Ashille Gorky) ، وقسيلهم دو كسونينج (Villem de المستبر حسوركي (Ashille Gorky) ، وقسيلهم دو كسونينج Kooning) حيا صدرت على طريق (Jackson Pollock) حيا ستمرت على طريق السخت عن "الجوهر القابل للتطبيق" في فن الرسم ، كما أبرزت بوضوح بعض العوامل الثابتة في الفن التصويري التي لم تهتم الأعمال السابقة في الماضي بإظهارها وابقتها تحت السطح ". ثم جاست التجريدات الشكلية "الهادئة" في لوحات فناني وأخر الخمسينات وحقبة الستينات لترسع من نظاق عملية البحث هذه مرة أخرى وأخر الخمسينات وحقبة الستينات لترسع من نظاق عملية البحث هذه مرة أخرى (Kenneth كيثيث نولاند (Kenneth وتراديبت نيومان (Mark ومال ومسارك رودكو Mark ومراد موارديت نيومان (Ciffford Still) ومورس لويس لويس (Morris (Morris وبارتيت نيومان (Barnett Newman) وميرهم المذهب التمبيري التجريدي Louis) وغيرهم المذهب التمبيري التجريدي من تقليدين أو قاعدتين لاثالث لهما ، وهما : المسطحات ، وتخطيط حدود هذه من تقليدين أو قاعدتين لاثالث لهما ، وهما : المسطحات ، وتخطيط حدود هذه المسطحات .

إن فكرة جرينبرج عن الحداثية في الفن التشكيلي - باعتبارها نتاجًا وتتويعًا لعملية تطور تاريخي تعود جذورها إلى عصر التنوير - لا تؤكد فقط جرهرية خاصية الاستقلال الذاتي للعمل الفني الحداثي ؛ لكنها تطرح أيضا ضرورة الفصل التام بين الفنون المختلفة كشرط أساسي لأن يحقق كل فن ذاته . لقد واجهت الفنون - في رأى الفنون المختلفة كشير عصر التنوير تمثل في الإحساس بفقدان الهدف والغاية نتيجة للتحول إلى العلمانية . وفي مواجهة هذا الإحساس كان على الفنون أن تجنار بين طريقين : إما أن تتحول إلى مجرد وسائل للترفيه ، وإما أن تحول أن تبين وتوضح تفرد كل فن من الفنون بذاته ، ويالتجرية الفنية التي يتيجها . وقد ترتب على ذلك - كما يقول في دراسته عن "فن التصوير المداثي" التي نشرها عام ١٩٦٥ - أن أصبحت

مهمة النقد الذاتى هى تنقية كل فن من الفنون من كل أو أى آثار لفن آخر أو من أى متعلقات أو مؤثرات قد يكون استقاها عبر وسائط فن آخر (^(۲)

وفي الفن التشكيلي الحداثي (modernist) ألجوهية للبحث عن الخصائص الجوهية لكل شكل فني إلى بحث على درجة عالية من الوعي بالذات ، ولذا فهو يمثل الجوهية لكل شكل فني إلى بحث على درجة عالية من الوعي بالذات ، ولذا فهو يمثل ذروة اكتمال عملية البحث هذه . فالفنون الحداثية – كما يرى جرينبرج – لا تحاول أن تخضع خصائصها الجوهية لأية غايات تصويرية ، بل تسعى إلى التناول الواضح الصبحة لطبيعة شروط تواجدها عن طريق "توظيف الطرق والمناهج الخاصة بفرع من الفنون في تقد هذا الفرع نفسه . وهي تغعل ذلك ليس بهدف تقويض دعائم هذا الفن ، يل لترسى له دعائم أكثر رسوحًا في منطقة اختصاصه وجدارته ألل . ومن خلال هذا يتقدم فن التصوير المدائمي تقدمًا واعبيًا مقصوداً نحو التركيز على المسطحات ذات بيل المبعدين مع غياب البعد الثالث ألم وينفس الطريقة يتوجه كل فرع من الفنون بكل فاقاته إلى جوهره الشكلي ساعيًا إلى اكتشاف الشروط المنفرة التي تحدد هويته وكينوته . وقد وصف جرينبرج عملية تنقية وتطهير الأعمال الفنية هذه صواحة بأنها توجه الطلق ، وكان ذلك في سياق دراسة هامة نشرها عام ١٩٣٩ بعنوان على الطليعي والفن الرخيص". ففي هذه الدراسة هامة نشرها عام ١٩٣٩ بعنوان

حين بحث الفن الطليعي عن للطلق وصل إلي التجريد وتخلي عن تصوير للدركات الحسية في الفن التشكيلي وفي الشهر أيضا ، إن الشاعر أو القنان التشكيلي الطليعي يحاول في الحقيقة أن يحاكي الخالق في خلقه فيبدع شيئا لا يحتاج لتبرير وجوده من خارجه ، بل يحمل في ذاته شروط ومبررات وجوده - شيئا يشبه الهبة الإلهية .. شيئا لم يسبق خلقه من قبل ، يوجد في استقلال عن كل المعاني وليس له مثيل أو تدوذج أصلي فهنف الفنان الطليعي هو أن يذوب للضمون تعاما في الشكل بحيث يستحيل القصل بينهما أو إحالة العمل الفني في مجموعه

أو في جزء من جزئياته إلي أي شيء خارجه (١٠٠).

وينا "على هذا تخلص إلى أن الفن الحداثي - في تصور جرينبرج - لا يفصح إلا عن المشروع الحقيقي الذي تبناه الفن منذ عصر التنوير وعن الشروط الفعلية التي ينشط ويتحقق من خلالها دائما ومنذ البداية . ففي نهاية حديثه عما هو جوهري في عملية الابداع الفني وتلقى التجرية الفنية نجده يؤكد أن الحداثية لن تؤثر في مكانة فناني الماضي العظما - من أمسئسال "ليسوناردو" (Leonardo) أو "رافسائيل" (Raphael) أو "رسيسيان" (Titian) أو "روينز (Rubens) أو "رمبرائت" سوف تصحح النظرة إليهم . "قالحداثية قد بينت لنا أن الماضي وإن كان قد قدر هؤلاء العظماء حق قدرهم فإنه غالبا ما كان يقيم هذا التقدير على أسباب خاطئة أو أسباب لاعلاقة لها بفنهم" (١٠٠).

وفى مقال شهير بعنوان "الفن وكينونة الأشياء" (١٩٦٧) قام الناقد الأمريكي الميكل فريد" بمعارضة الأشكال الفنية التي تسعى إلى تنمير أو إقساد سعى الحداثة نحو اكتشاف العناصر الأساسية في الفن وقواعده الجوهرية ، ووظف في هذا الصدد آرا ، جرينبرج وفرضياته بصورة موسعة . ففي هذا المقال يهاجم "فريد" (Fried) الأعصال النحتيية التي تنتمي إلى مذهب "الحد الأدنى في الفن" والتي ازدهرت في منتصف الستينات كنوع من الاستجابة الخاصة للوحات التجريدية الهادئة التي أبدعها الرسامون المعارضون لتصوير الواقع والمدركات الحسية . وفي إطار هذا الهجوم يقارن "فريد" النقاء الذاتية المفات وين تلك الأعمال النهاء الذاتية المفتة وبين تلك الأعمال النهي لا تكتفي بذاتها عما حولها بل تحيلنا إلى وجودها المادي ومحيطها الواقعي . ويري فريد أن هذا الوجود المادي في المحيط الواقعي - بكل ظروفه وملابساته - هو المعال الذي ينبغي على العمل الفني وأكثرها ابتذالا ، فهو يتكون من مجموعة من الحقائق المادية التي ينبغي على العمل الفني أن يسعى بالضرورة إلى تجاوزها ودحضها الحقائق المادية الالالية حتى يتحقق وجوده المعنوى في المطلق .

لقد اتسمت الأعمال الفنية التن أنتجها فنانو مذهب الحد الأقصى في الفن في الفترة ما بن عبامي ١٩٦٥ و ١٩٦٦ - من أمشال روبرت مبوريس Robert) - (Donald Gudd) وفرانك ستللا (Frank Stella) ودونالد جاد (Morris) برفضها الواضع ليس فقط للمحاكاة والتصوير ، والإحالة المرجعية والرمز ، بل أيضا لفكرة الترابط الداخلي بين جزئيات العمل الفني . لقد جاءت هذه الأعمال النحتية متسقة مع مذهب "الحد الأدنى في الفن" قاما بعني أنها كانت تتكون من أشكال هندسية بسبطة وقائمة بذاتها مثل المستطيلات والمكعيات التي تقف وحدها أوفي مجموعات ومتتاليات . وكانت هذه الأشكال المرصوصة جنبا إلى جنب ، على نفس المستوى ، تبدو في فضاء قاعات العرض وكأنها "حقائق" مادية لا عكن اختزالها ، وتنحصر دلالتها في تأكيد حقيقة وجودها المادي البحت فقط. لقد كانت هذه الأعمال النحتية تبدر في ظاهرها وكأنها تسعى إلى تحقيق غوذج العمل الفني المطلق ، القائم بدّاته والمكتفى بنفسم. ورغم ذلك فيإن هذا "الفراغ الدلالي" أو "الحياد الدلالي" الظاهري ، الذي يميز هذه الأعسال ، قد يدفعنا بدوره دفعًا إلى إعادة التفكير في موضوعاتها الفعلية . ففي حالة فنان الرسم على الجسد "فيتو أكونش" مثلاً لم تكن مقاومة هذه الأعمال النحتية للقراءة والتفسير من قبل المتلقى دليلا يؤكد الاستقلال الذاتي للعمل الفني ، بل إنها على العكس من ذلك كشفت له كمشاهد الظروف والعلاقات المادية التي يعتمد عليها العمل الفني . وهو لذلك يصف مذهب "الحد الأدنى في الفن" بأنه :

> ذلك الخسرب من التستكيل الفني لذي يدفع للشساهد بالضرورة إلي ملاحظة الكان الذي يتولجد فيه مع العمل الفني والتعرف عليه . كنت في الماضي أتامل ما يقع دلخل إطار اللوحة وأتجاهل الحائط المحيط بها . أما في حالة فن الحد الأدني فقد وجنتني مدفوعا إلي إدرك ملامح القاعة التي أقف علي أرضها وإلي إدرك حالتي الخاصة الجسنية (هل لدي صداع مثلا ؟) والنفسية (مثل تاريخي الخاص وميولي وأهوائي) . لقد مكنني فن الحد الأدني من أن أثبت بنفسي لنفسي أن الفن إدما يكمن في

تلك العبلاقية بين المواقع الكامنة وراء الابداع القني وبسين للتلقي لهذا الابداع (۱۲).

ويؤكد هذا رأى "قريد" الذي يرى أن مشل هذه الأعمال لا تكشف عن الخصائص ذات القيمة المتأصلة في الشكل النعتى ، بل – على العكس من ذلك – تدفع المشاهد دفعًا إلي البحث عن علاقات خارجية تربط العمل بالمشاهد أو بحيطه المادى . فيينما تسمى الأعمال الفنية الحداثية الحقة إلى طمس الكيان المادى البحت للعمل الفني كشىء ملموس لصالح إبراز العناصر الجوهرية خياته الداخلية ، تحاول الأعمال التي تنتمى إلى "أخد الأدني في الفن" تأكيد العناصر والعلاقات التي تشكل كيانها المادى. ولأن هذه الأعمال النحتية تقاوم أي تفسير أو قراءة للعلاقات الداخلية التي تربط بين أجزائها ، ولأنها تردد في أشكالها الهندسية أصداء الأشكال الهندسية تربط بين أجزائها ، ولأنها لأدباب السابقة – تحول انتباه المشاهد إلى نفسه ، وتجعله يعى وجوده كمشاهد ، فإنها تكتسب في رأى"فريد" خاصية "مسرحية" أو طابعًا مسرحيًا يصبيها بخلل جوهرى . يقول "فريد" :

> إن الحساسية الفنية الحرفية – أي تلك التي تستجيب للوجود المادي البحث للعمل الفني – هي حساسية مسرحية لأنها – أو لا – تهتم بالظروف الفعلية التي يلتقي فيها المشامد بالعمل كوجود مادي ... وبينما كانت دلالة العمل الفني في إبداع الفترة السابقة تكمن داخله تماماً ، أصبح التلقي للفن التشكيلي الحرفي الآن يعي العمل الفني كجزء من موقف يجمع بين كل من العمل الفني ومتلقيه ، فكلمة موقف تعني فعليا حوار بين طرفين (١٣).

ومثل المسرح أيضا ، وعلى العكس من غوذَج العمل الغنى الحداثى ، تؤكد تجرية معايشة الأعمال ذات الدلالة الحرفية على عنصر الزمن . فالعمل التشكيلي الذي ينتمى إلى مذهب "الحد الأدنى في الفن" بثير فينا وعيًا حاداً بالزمن الذي نقضيه أمامه وننفقه فى تأمله ، وذلك لأن تأثيره يعتمد على تنامى وعى المشاهد ينفسه فى حصور العمل ، وإدراكه لمصوره الذاتى وحالته المسخصية فى مواجهة العمل . أما العمل الحدائي المكتمل فى ذاته فهو على العكس من ذلك يسعى إلى تخليص نفسه من هذا الجانب الزمنى ، الذى يمثل أحد أوجه وجوده الفعلى بالنسبة للمتلقى ، وذلك بأن يطرح نفسه كعمل ثابت ومكتمل ، "يتجلى فى اكتماله رثباته فى كل لحظة على حدة" (111) ، وعكنه لذلك أن يقدم للمتلقى تجربة فنية كاملة فى لمح البصر .

ومن ثم ندرك أن "فريد" لا يرى فى الفن التشكيلى الذى ينتمى إلى مذهب "الحد الأدى فى الفن" (minimalism) مجرد انحراف داخل الفن التجريدى ، بل يعتبره هجومًا ساخرًا على القيم الأساسية التى تعطى الفن شرعيته – تلك القيم التى تسعى الأعمال الفنية الحداثية للإقصاح عنها بوضوح ، وإذا كان على الفنون جميعها أن تنصبً على اكتشاف الجوهر الميز لكل منها على حده ، وذلك حتى تثبت تفرها ومن ثم قيمتها – كما أكد جرينبرج – فإن أى عمل فنى يصرّ على تجاوز شرط الاكتفاء الذاتي هذا ، ويقيم علاقة مع المشاهد فى الرسان والمكان ، هو عمل يقف بالشرورة على طرف النتيض من عملية تطور الفن نفسه ، ولذا يخلص "فريد" إلى "وجود حرب دائرة بين المسرح وفن التصوير الحداثي ، بين "المسرحة" و التصوير" (١١) ، ويقرر بصورة مطلقة قاطعة أن "الفن ينحط ويتفسخ كلما اقترب من وضعية المسرح وطبيعته" (١١٠)

ولا يتجلى الطابع المسرحى فى الفن التشكيلى في الاهتمام بالمعيط المادى للعمل الفنون الفنى فقط ، بل يتجلى أيضا فى الاهتمام باستكشاف الصلات والروابط بين الفنون المختلفة . ويسير "فريد" على نهج جرينبرج فى هذا الصدد فيصف البحث فى علاقات الفنون بعضها بالبعض بأنه ضرب من اللهو الخطير المفسد الذى يصرف الانتباء عن البحث عن القيم الأصيلة الكامنة فى كل فن من الفنون على حده . وينتهى من ذلك إلى القول بأن :

> مفاهيم الجودة والقيمة – وهي مفاهيم أساسيـة بالنسبة للفن، بل ولفهوم الفن نفسه – لا تكتسب معناها جـزئيًا أو كليًا

إلا حين تطرح في سياق كل فن علي حده . أمنا العلاقات بين الفنون فمجالها للسرح (١٧٠) .

معارضة مشروع الحداثية :

حين نتأمل الآن الهجوم الذى شنه "فريد" على الطابع المسرحى فى الفن التشكيلى تجده يقدم لنا إطاراً نستطيع من خلاله أن نرى وأن نحلل بصورة أوضع بعض المحاولات الفنية السابقة للإنشقاق على غوذج العمل الفنى "القائم بذاته" . فالأعمال التى قدمها كل من روبرت راوشنبرج (Robert Rauschenberg) وجاسبر جونز Jasper كل من روبرت راوشنبرج (Robert Rauschenberg) وجاسبر جونز Johns) في فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، أعلنت بداية التوالد والتكاثر السريع لعدد من الاشكال والممارسات الفنية التي شدت الانتباه إلى وجود المشاهد أمام اللوحة أو العمل النحتى ، واهتمت يدوره ونشاطه في التلقى . وفي بعض هذه الأشكال ذهبت الأعمال الفنى عا المقدمة إلى أبعد من ذلك فسعت إلى تدمير أو تلويب الوجود المادى للعمل الفنى عا المقدمة إلى أبعد من ذلك فسعت إلى تدمير أو تلويب الوجود المادى للعمل الفنى عا نتلها نقله واضحة إلى مجال فن التشكيل الإدائي (Performance)

وفى مجموعة أعماله السماه اللوحات البيضاء (White Paintings) والتى رسمها فى ١٩٥١ و ١٩٥٧ و ١٩٥٧ وضع راوشنبرج حدود العمل الفنى واكتماله فى ذاته موضع التساؤل بصورة واضعة . كانت هذه اللوحات عبارة عن لوحات "خاليه" بيضاء، بعضها لوحات منفسلة تقف كل منها على حده ، وبعضها لوحات ثلاثية – أى ثلاث لوحات ترتبط بعضها بالبعض عند الإطار بفصلات . ولأن هذه اللوحات بيضاء خارية، تنمكس عليها ظلال عديدة متبايئة من محيطها المادى (قاعة العرض والمشاهدين) فإنها تبعث على الحفظ بين اللوحة التجريدية البيضاء كعمل قاتم بناته ومستقل بنفسه وبين الإطار الذي يسمح بهخول عناصر جديدة إليها تتوقف بصورة كاملة على ظوف المرض ، وحين عرضت هذه اللوحات لأول مرة برز هذا الخلط بصورة واضحة ، فقد كانت اللوحات البيضاء مُضامة بصورة تسمح بسقوط ظلال المشاهدين عليها . كما أن راوشنيرج نفسه وصف هذا النوع من الأعمال بأنها ضرب من ضروب "التكوين المفتوح"

الذى "يستجيب لكل الأشطة التى تقع فى دائرته" كما يقول () . وفى مرحلة تالية قدم راوشنيرج اعماله "التوليفية" (Combines) التى طرح فيها شكلا مبطرفا من اشكال الكولاج ، يجمع بين عناصر عديدة منوعة ، ويضع جنباً إلى جنب مجموعات كبيرة متباينة من تحف الزينة الخاصة ، وأشياء عثر عليها الفنان أو التقطها صدفة ، وتشكيلات تحاكى الصور المالوفة ، وقصاصات من الصحف . وتمكس هذه الأعمال المتمام الفنان بلفت الانتباه إلى وجود المشاهد / المتلقى وحالته إبان مواجهة العمل الفنان منهي أعمال تقاوم اكتمال المفنى بصورة نهائية ولهذا تثير وعيا حاداً لدينا باعتماد معنى العمل على اختيارات المشاهد فى تفسير العمل وموقفه منه . وفى هذا السياق أدمج راوشنيرج أيضا عناصر تحيل مباشرة إلى الطروف المحيطة بالعمل ، وقد على استخدامه لأجهزة المذياع / (الواديو) المدارة فى بعض أعماله التجميعية قائلا "إن الاستماع إلى الراديو يحدث فى الزمن – والمشاهدة أيضا يجب أن تحدث فى

وعلى غرار راوشنبرج ، سعى جاسبر جونزدفى أعماله الأولى إلى إبجاد مساحة تسمح بساملة فكرة العمل الفنى المكتمل فى ذاته . وفى سبيل هذا استخدم مفردات فنية قليلة عن عمد ، كانت الأرقام والأعلام وأهداف الرماية ملمحًا أساسيًا فيها ، وأبدع لوحات تطرح مفارقات شكلية وتبعية عن طريق تصوير أشكال تحتفظ بهويتها الأصلية داخل اللوحة ، وتقاوم التحول و الاندماج مع بقية عناصر العمل . وقد وصف التقد جرينبرج هذه الأشكال فى دراسته المعنونة "بعد التعبيرية التجريدية" (التي سبق الإشارة إليها) بأنها أشكال تولد حوارًا وتلاعبًا بين الصورة (image) وطريقة تمثيلها أو تصويرها) فى العمل الفنى ، عا يتمخض عن مفارقة أدبية تنتج من محاولة تصوير أو ثميل الإشكال لا يكن تعقيلها أو تصويرها بل يكن فقط إعمادة انتاجها لقد كانت العناصر التي انتحلها جونز فى أعماله عناصر تتميز بقدرتها على الاحتفاظ بهجه من أوجه هويتها الأصلية ومن ثم ياستقلالها الذاتي عن العمل الذي تم إدماجها فيه . ومثل هذه العناصر قد العناصر عيا حياة مزدوجة ، فتضع علامة استفهام حول فرضية وحدة فيه . ومثل هذه العناصر غيا حياة مزدوجة ، فتضع علامة استفهام حول فرضية وحدة

اللوحة واكتمالها الذاتى وذلك لأنها تقارم أى اكتمال نهائى للشكل وأى انغلاق نهائى للممنى ، وترفض أن تخضع بصورة كاملة للقيود التى يفرضها الشكل الغنى أو للمنظق الذى يحكم اتساقه . فقلد وظف جونز هذه العناصر العنيدة ليثير التساؤلات حول طبيعة اللغة الفنية للوحة ومكانتها ، وليفسح المجال لنشوب علاقة من نوع ما بين اللوحة ومشاهدها ، أى بين العمل الفنى ومتلقيه . وفى هذا الصدد جعل جونز العمل الفنى يخاطب المتفرج وبعبر صراحة عن وعيه بوجوده ونشاطه . ففى لوحة تالهي مثلا ، وضح جونز صندوقًا موسيقيًا صغيرًا على خلفية كبيرة زرقاء وكتب فى الركن الأعلى وضح جونز صندوقًا موسيقيًا صغيرًا يبرز من القصاش ليديره المتفرح فتنبعث الموسيقى من صندوق موسيقى آخر يختبىء خلف اللوحة بدعن طريق هذه الرسائل استطاع جونز أن يجعل اللوحة تدفعنا إلى إدراك وجود المتوج أعامها ، ومشاركته الفعلية فى تحقيقها عبر فترة زمنية . ويقول جونز عن هذا:

لقد أردت أن أو حي بوجود عالقة جسدية نشطة بين المشاهد واللوحات . ففي لوحة تانجو كان علي التقرب أن يقترب من اللوحة بدرجة ما حتى يستطيع أن يدير مفتاح صندوق اللوسيقي، وكان هذا الاقتراب لا يمكنه من رؤية الشكل الخارجي للصورة (۱۱).

وتنطلق لوجات جوز هذه - مثلها في ذلك مثل أعمال راوشنبرج "التوليفية" من مبدأ أساسي يقول بأن العمل الفني لا يكتسب شرعيته من التكامل الشكلي للسطح المرسوم فقط. لقد سعت لوحة "تانجو" إلى استثارة استجابة فعلية من المتفرج تبلورت في موسيقي رقصة التانجو التي أشارت اللوحة إلى اسمها صراحة وكانت اللوحة في هذا تتحدى الشروط والحدود التقليدية لفن التصوير ، وتكشف عن الكيان المادي للوحة كشيء حتى تدفعنا إلى إعادة التفكير في الشروط التي نضعها عند تعريف فن التصوير .

وفي مقالت الهامة والمؤثرة بعنوان تجميعات وبيشات ووقائع حبية

في نيريرك عام ١٩٦٦، وكذلك في عروض مسرح الواقعة الحية التي قدمها ، قام (Assemblages, Environments and Happenings) في نيريروك عام ١٩٦٦، وكذلك في عروض مسرح الواقعة الحية التي قدمها ، قام (Allan Kaprow) و "التجمعيح" (Allan Kaprow) و "التجمعيح" (Combine) و "التجمعيح" (Happenings) في الغن التستكيلي وبين المواتاع الحية (Happenings) التي يقدمها . وفي معرض رصده لنتائج (Environmental) يتوصل كابرو إلى أن حرية التطور دون قيود التي يتمتع بها التكوين الفني كوحدة كاملة . وفي الأعمال "التجميعية" بفضي في نهاية الأمر إلى التشكيك في فكرة (التكرين الفني كوحدة كاملة . وفي الأعمال الفنية البيئية التي قدمها كلايس أولدنيرج (Claes Oldenburg)) ، وروبرت وتيممان (Robert Witman) ، وجيم داين اللازمة لبناء الوحدة الفنية المعضوية للعمل ، بل إنهم رفضوا أيضا أن يقدموا للمشاهد على مستوى الرؤية أي وحدة كاملة . وعن توليد مثل هذه الأعمال يقول كابرو :

إن للادة المتاحة للقنان (بما في ذنك الطلاء) تنمو – مثل الجرنيات – في أي اتجاه يريده وتأخذ أشكالاً لا نهاية لها . و في أكبر هذه الأعمال حرية يتخلق للجال البيئي لحظة بلحظة دون أكبر هذه الأعمال حرية يتخلق للجال البيئي لحظة بلوا أبعاد أو فرضيات بديهية مسبقة – كوجود لوحة لها أبعاد معينة في حالة الرسام مثلاً . فالعمل الفنى هنا عملية متنامية ، وهو ينمو من الداخل إلى الخارج ، وأنا استحدم هذه العبارة استخداماً مجازياً فقط وليس كوصف نقيق ، فالأعمال البيئية ليس لها داخل في الواقع ، فهي مسلحات يتم تحديدها كشرط ألحال البيئية للجائل البيئية للجائل البيئية النجال المناسات النجال البيئية النجال المناسات النجال المناسات النجال البيئية النجال المناسات النجال المناسات النجال المناسات النجال المناسات النجال النجا

ويتطلب التعرف على التجربة الفنية التى تقدمها هذه الأعمال أن يخطو المشاهد فعليًا داخل الشكل الفنى ، وهو دخول يحمل طابعًا "مسرحيًا" واضحًا بالمعنى الذى تحدث عنه الناقد "فريد" لكنه أيضا كتجربة، يحمل طابع الزوال السريع وإمكانية وقوع أحداث ليست في الحسبان . وفي هذا الصدد يقول "كابرو" إن حركة الزوار ذاتها داخل البيئة ، وتفاعلهم بعضهم مع البعض ، يجهد لزيد من التقاطع بين حضور المشاهد من ناحية ، وبين ما تقدمه البيئة من ناحية أخرى . ونتيجة لهذا التقاطع وما يكشف عنه من أحداث طارئة - كما يقول كابرو :

يمكن إضافة أجزاء ألية متحركة لتيسر إعادة ترتيب الأثاث) وفقًا لم الجزاء من البيئة للصنوعة (كما نعيد ترتيب الأثاث) وفقًا لما يراه الفنان والزائر معاً . ولما كمان بمقدور الزائر أن يتكلم وهو ماحدث فعلاً ، كان من للنطقي إضافة عناصر الصوت والحديث الألي وللسجل – إلي العمل البيثي بعد فترة وجيزة . وبعد ذلك أضيفت الروائح أيضا (٢٢).

ولما كانت غالبية هذه البيئات المصنوعة تكوينات مؤقسة ، ثبنى داخل قاعات المعارض الفنية فتفير شكلها لفترة قصيرة ، كان من السهل استخدام مجموعة جديدة من مواد التشكيل لا تخضع للقيم التقليدية أو التصنيفات التراتبية للشكل في فن النحوت . وهكذا استخدم الفنانون – كما يشير كابرو – المخلفات وحطام الأشياء والمهملات والمنتجات سريعة التلف والاستهلاك مثل الخير وورق المرحاض . وكان وجود هذه المواد في حد ذاته يبدأ عملية تغير وقعول وغيثل "واقعة" أو "حدثا" داخل البيئة . ويرك كابرو أن إدماج عمليات التغير هذه في مشروع العمل الفنى "يطرح مبدأ جديدًا لشكل فني لا يكتمل أبناً ، ويتكون من أجزاء يكن فصلها وتغييرها وإعادة ترتبهها نظريًا بطرق عديدة دون أن يضر ذلك بالعمل الفني أدني ضرر ، بل على العكس تساهم هذه التغيرات في الواقم في تحقيق وظهفة الفنون" (٢٤)

إن هذه الوسائل والمواد تضع حدود العمل الفنى صراحة موضع التساؤل، وتنبذ أي تعريف لما يليق أو لا يليق بالاستخدام في العمل الفنى، وتظرحه خارج حدود المجال البيشي للعمل وخارج دائرة الكيان المادي المتكامل للعمل بكل مكوناته. وإذا كانت أعمال "كابرو" تتخذ شكل الكولاج المتد والمتمدد ، فإن أعمال جورج برشت (George Brecht) – الذي ارتبط نشاطه ارتباطاً وثيمًا بانشطة جماعة "فلاكساس" (Fluxus) ^(*) من حفلات موسيقية وإصدارات مطبوعة – احتوت على ألعاب وتشكيلات أجميعية ، فصفاضة ، تتألف من أشياء يكن إعادة ترتبهها ، بل أونينا من أشياء لا تحمل توقيعه ، وثعرض بطرق عديدة منوعة داخل أو خارج الطروف الشكلية لقاعات المعارض الفنية . وفي معرضه الأول الذي أقامه في تبويورك عام (Toward Events : an تحميعة من الأشياء للمعارض عباره عن (The Case) وكان عباره عن مجموعة من الأشياء الصغيرة والمعتادة التي عثر عليها الفنان صدفة والتقطها . وقد مجموعة من الأشياء الصغيرة والمعتادة التي عثر عليها الفنان صدفة والتقطها . وقد هذا الرصف موقف برشت من عمله هذا ومن اكتماله الفني :

"بوجد الصندوق فوق منصدة . يقترب منه زائر أو عدد من الزوار ويقومون بفتحه . يلتقط الزوار محتويات الصندوق ويستخدمون كل منها وفقًا لطبيعته . بعد ذلك توضع المحتويات مرة أخرى داخل الصندوق ويُغلق . يستخرق هذا الحدث مابين عشر إلى ثلاثين دقيقة ويشتمل على كل ما يحدث بين لحظة الاقتراب من الصندوق ولحظة الاتصراف عنه" ("").

ويشبه هذا العمل العديد من أعمال وطبعات جماعة "الفلاكساس" (Fluxus) في محاولته المتعدد للخلط بين "العمل الفني" (art-object) (مستخداماته . وهو في محاولته المتعمده للخلط بين "العمل الفني" من ناحية وبين ظرف هذا يسعى إلى كسر الحدود التقليدية التي قيز بين "العمل الفني" من ناحية وبين ظرف الثقاء المشاهد به ، وفي هذا العمل -- كما في أعمال أخرى عديدة لنفس الفنان - يعاد تقديم أشياء مألوفة في الحياة اليومية المتادة دون تغيير أو مع تغيير طفيف في شكلية مناهم الفنى وهويته الشكلية وحدوده .

وفي عام ١٩٦١ قدم كلايس أولدنبرج (Claes Oldenburg)عملاً فنيًّا بعنوان

"المتج " (Store) تنبأ فيه بعدد من ممارسات "البوب آرت" (الفن التشكيلي الشعبي) قبل ظهوره ومنها توظيف الصور والأشياء التجارية الشائعة وزيادة طاقة البيشة المصنوعة على المزج بين العمل الفني ومكان عرضه . لقد استخدم كلايس أولدنبرج في عمله متجراً حقيقيًا في شارع "إيست سكّند ستريت" ، رقم ١٠٧ ، في مدينة نبوريورك ، ووضع فيه ما يقرب من ١٢٠ سلعة متعددة مما يستخدم في الحياة اليومية، أعاد تشكيلها من مواد منوعة وعرضها للبيع . لقد تعامل أولدنبرج مع "المكان الحقيقي" هذا "وكأنه هو نفسه عمل فني" (١٧٧) وكان في هذا يتنبأ بانهيار الحدود الفاصلة بين العمل الفني وبين سياقه المادي البحت وبالتالي بين البيئة وبين الأنشطة التي تدور في محيطها . كذلك كان اختيار الفنان لمتجر على وجه التحديد عاملاً أدى إلى الدمج بين المشاهد والمستهلك ، بين الفنان والبائع ، وبين العمل الفني والسلعة التجارية . ولعله من الأفضل أن ننظر إلى هذا العمل الفني باعتباره "حدثًا" (event)- ليس فقط لأنه يضم عدداً من "الأدوار المؤداه" ولكن أيضا لأن المكان الذي يوجه "أولدنبرج" انتباهنا إليه يحمل دلالتين مختلفتين (المتجر والعمل الفني) مما يفضى إلى انقسام هوية الأشياء والأدوار ، وقزقها بين هاتين الدلالتين، وإلى نشوب صراع بين المعاني المتضاربة . وهنا تصبح محاولة التمييز الشكلي بين ما يجوز أو لا يجوز في العمل الفني أمراً زلقًا ومراوعًا يقاوم أي تحديد نهائي - تمامًا مثل محاولة تحديد المعاني وهوية الأشياء وطبيعة التفاعلات التي يدفعنا الفنان إلى إدراكها. ويبدو لي في واقع الأمر أن الهدف الحقيقي لهذا العمل، وكذلك معناه ، لا يكمنان في "ماهية" العمل ذاتها ، ولكن في قدرته على توليد عدد من القراءات المتضاربة ، والجمع بين إمكانات متصارعة .

وفى تلك الأعمال الفنية التى تناولناها نلمج بزوغ عدد من الاستراتيجيات التى تتوجه بصورة خاصة نحو فنون الأداء ويكننا اعتبار هذه الاستراتيجيات الخطرة الأخيرة على مسار تفنيد "فكرة العمل الفنى" المنفلق على نفسه أو ذى الحدود الواضحة . وفى أكتوبر عام ١٩٥٩ قسم ألآن كابرو عسملا بعنوان : ١٨ واقعة مسرحية (Happenings) فسي ٢ أحسسزاه ، وكسان ذلك فسي قساعة "روين جالسري" في نيويورك (^{۲۸)} . وفي هذا العمل استلهم كابرو "الحدث" الفني الذي قدمه جون كمدج (John Cage) في كلية بلاك ماونتن عام ١٩٥٢ ، واشتمل على أعمال موسيقية راقصة للفنان مرس كاننجهام (Merce Cunningham) راجع فيها بصورة حذرية علاقة التأليف المسيقي بالرقص ، كما اشتملت على لوحات للفنان راوشنبرج وأشعار وقصائد لكل من تشارلز أولسن (Charles Olsen) ومارى كارولين ريتشاردز (Mary Caroline Richards) . وبعد أقل من أسبوع واحد من تقديم عرض ١٨ واقعة مسرحية في ٦ أجزاء ، أقام الفنان برشت معرضه الأول في نفس المكان (رويان جاليري) وكان بعنوان نحو فن الحدث : نسق (كما سبق الإشاره) ، وفي يناير ١٩٦٠ قدمت نفس الجاليري على مدى أربعة أيام عروضًا أدائية تشكيلية من تصميم ألان كابرو، وروبرت ويتمان ورد جرومز (Red) (Grooms . وخلال فبراير ومارس من نفس العام قامت قاعة عرض أخرى ، هي حاليري كنيسية جادسون (Judson) عبدان واشنطون (Washington Square) باستضافة معرض بعنوان نظارات بندقية الشعاع (The Ray Gun Specs) قدمت فيمه أعمالاً تشكيلية حية لكل من كلايس أولدنبرج ، وجيم داين Jim (Dine) وآل هانسن (Al Hansen) ، وألآن كابرو ، وروبرت ويتمان ، ورد جرومز وديك هيجنز (Dick Higgins).

مذهب الحد الأدني في الفن وكحدث العمل الفنى :

إذا نظرنا إلى كل من مذهب الحد الأدنى في الفن ودفاع "قريد" عن الأعمال الفنية الحداثية يصبح من الضروري أن نعيد النظر فيهما .

من الواضح أن احتسام "فريد" بغذهب الحد الأدنى في الفن وقلقه إزاء لا يرجع فقط إلى مغازلة أعسال هذا المذهب لطبيعة العرض المسرحي وشروطه - كما فعلت أعسال عديدة في مجال النحت والتصوير قبل ظهور هذا المذهب - بل ينبع من أن هذا المذهب يربط مابين هذا الفزل للطابع المسرحي وبين سعى المداتيين إلى اختزال العمل الفني إلى جوهره الشكلي . فإذا نظرنا إلى مذهب الحد الأدنى في الفن باعتباره بحثًا عن شكل نحتى منغلق على نفسه ، نجد أنه يتسق فى نشاطه بوضوح مع فو النقد الذاتى الذى يير المشروع المعدائى نفسه ، نجد أنه يتسق فى نشاطه بوضوح مع فو النقد الذاتى الذى مجرد شكل هندسى بسيط فى حالة مذهب الحد الأدنى فى الفن يحسل فى طباته تهديداً بأن يحول مسار فو النقد الذاتى ضد نفسه ، فمن المفارقات الساخرة التى تولدها هذه النظرة إلى مذهب فن الحد الأدنى أن يصبح تقديم هذا المذهب لشكل فتى "لا يكن اختزائه" بأى حال أو تفسيره فو نفسه العامل الذى يكثف الطابع المسرحى لهذا الشكل وذلك لأن الشكل المندسى يصرف الانتباه بعيدا عن كل ماهو "داخلى" فى العمل وبالتالى كل ماهو المؤورو" و"صالح" له .

وقد استجاب "فريد" لهذا التهديد الذي طرخته أعمال مذهب الحد الأدنى في الفن بإعادة النظر في وصف جرينبرج للمشروع الحداثي وعراجعة رؤيته (هو نفسه) السابقة للحداثية (٢٠٠٠) وإعادة صياغتها . لكن إعادة الصياغة هذه حملت بدورها بعض التناقضات التي تغير الشكوك حول فكرة أن العمل الفني يكتسب شرعيته من نفسه وفقًا لشروطه الحاصة .

وحتى يميز بين الطبيعة "الحرقية" للأعمال الفنية التى تنتمى إلى مذهب الحد الأدنى في الفن من ناحية وبين سعى الأعمال الحداثية إلى تحقيق الاستقلال الذاتى قام "فريد" بالتمييز بين مفهوم الوحدة والاكتمال الشكلي للعمل الفنى كشكل وبين مفهوم الوحدة والاكتمال لللدي للعمل الفنى كشىء مادى . يقول "فريد" إن علينا أن نفرق وفيز بين " "الشروط اللازمنية" لإدراك أى لوحة فنية - ويعنى بها "أقل شروط بجب توافرها لإدراك أن الشيء الذى تبصره هو لوحة مرسومة ، وبين "الشيء الذى يدفعنا في لحظة ممينة إلى الاقتناع بأنه لوحة فنية - أى الشيء الذي ينجح في أن يحقق نفسه كلوحة فنية . وفي ضدء هذا التمييز يناقش "فريد" وصف "جرينبرج" لسعى الحداثة المندفع نحو المطلق . ورغم ذلك نجد بقول :

مادراه لوحة فنية – يتحدد بصورة كبيرة وحتمية بالأعمال الهامة في الماضي القريب ، ومن ثم فهو يتقير بصورة مستمرة وفق استجابت لها . إن جوهر فن التصوير ليس مجرد شيء لا يعكن نضتراله . وعلي الأصح فإن مهمة الرسام الصدائي هي اكتشاف تلك القواعد التي من شأنها وحدها أن تؤسس في لحظة معينة هوية عمله كلوحة فنية (٢١).

ويعنى هذا - فى قول آخر - إن الجهد الحداثى ليس سعياً وراء ذلك الجوهر الذى من شأنه أن يضغى الشرعية على الوسيط الفنى - سواء كان تصويراً أو نحتاً - بصورة نهائية ، بل هو بحث عن خاصنية أو قهيمة فى إطار مجموعة خاصة من الطروف التاريخية . لكن هذا التفسير الجديد المعدل لمهمة الحداثية - وهو تفسير لايتبناه "فريد" وحده ، بل طرحه عدد من المؤيدين للحداثية وأعمالها مرخراً ("" - بجعلنا نتشكك فى إمكانية وجود "الجوهر" ، أو أى جوهر ، وبالتالى فى وجود "اعدة أساسية" وهو ما تفترضه فكرة أن العمل الفنى يكتسب شرعيته من ذاته .

فإذا كان المشروع الحداثى فى مجال التصوير يعنى السعى نحو تأسيس هوية الرسيط الفنى في سياق تاريخى وثقافى عهين ، فإن ذلك يُفقد المشروع جانبه الفائى أي غايته النائى عنه التوقيق ويا" المحل القابل للتطبيق دوباً" النائل التعليق دوباً" النائل التعليق دوباً" النائل المحل الفنى الحداثى هو عمل يكشف الشروط الداخلية التي يكتسب الشكل الفنى شرعيته من خلالها ، وفى ظل هذه الظروف لا يكتنا النظر إلى تاريخ فن التصوير شرعيته من خلالها ، وفى ظل هذه الظروف لا يكتنا النظر إلى تاريخ فن التصوير الحديث باعتباره تقدماً مطرداً نحو ذلك الذي يشكل أساس الوسيط الفنى وينحه شرعيته ، بل علينا أن نفسره كعملية بناء وإعادة بنا "المجوه" . لكن الحديث عن "جوهر" بناؤه" وقعنا في التناقض ، فكاننا تصف "جوهر" اخترقته شروط غير شروطه ، فأصبح يكتسب شرعيته منها ، بل إن أي عمل يمثل فهما خاصاً لما همكن شروطه . الاستطيع أن يطرح نفسه إلا لفن التصوير إن يكون - بدلاً عما كان عليه دائمه - لايستطيع أن يطرح نفسه إلا كامانية واحدة وسط إمكانيات متعددة ، وهو فى هذا يعلن تخليه عن فكرة "الجوهر"

نفسها . ونستنتج من هذا أن المعيار الذي يستند إليه "فريد" فيما يتعلق بالفن التشكيلي الحداثي - ذلك "التراث من لوحات الماضى التى تأكدت جودتها للجميع" - (٣٣) - ليس سفناً قاماً ولا يكن التسليم به ، فإذا لم يكن هناك عامل ثابت - حقيقه عبر تاريخية تتكشف من داخل فن التصوير - تصبح قراءة تاريخ فن التصوير وتفسيره ساحة للخلاف حول القيمه لا مكاناً لاكتشاف القيمة . وإذا كانت الخصائص التى تحدد هوية فن التصوير هي نفسها تخضع للسياق التاريخي وبالتالي للسياق التقافي ضمناً، يصبح معيار "النجاح" إذن أمراً يتعلق بالمشاهد كما يتعلق بالعمل

وفى مثل هذه الظروف يصبح المشروع الحدائي مشروعًا متعدد الأوجه ، غير مكتمل وقابل للنقاش والتغيير والمراجعة خاصة بعد انتصار الرعي بالطبيعة العارضة لشرعية العداضة بعد انتصار الرعي ينفصل العني . إن لب العمل الفني الذي ينفصا الشرعية كما يضعه "فريد" لا ينفصل عن الطروف والفترات التاريخية والافتراضات التي أنتجت شروطه الجمالية الخاصة . والمتلاكم المقبل بعني في الواقع أن العمل الفني الحدائي قد فقد أخيراً معناه ، وامتلاكم لحق تعريف نفسه .

العروض التشكيلية الأدائية : خدمة ناتية (Self-Service) . لـ الإن كسابرو (١٩٦٧) وبطاطس اليساه * (Water Yam) لـ جسورج برشت (١٩٦٧) .

ربعد هذه التأملات حول طبيعة العمل الفنى ومراجعة الآراء المختلفة في هذا الشأن، وإذا أخذنا في الاعتبار وصف الناقد "فريد" للطابع المسرحى" في العمل التشكيلي بأنه إفساد للفن "يعادي المشروع المدائي"، يكننا الآن أن نعرك الأعسال التشكيلية الأدانية (Performance Art) ** التي انبشقت من الفنون البصرية في بواكبير

^{*}الاسم بالانجليزية هو Water Yam وهو عنوان عبشى على شاكله العديد من العناوين التي شاعت في تلك الفترة . المترجمة .

^{**} تنطف عبارة Performance Art عن عبارة Performance Art ، فالأولى تشير إلى فرع من فروع الفن التشكيلي الذي استفاد من المسرح والثانية تعنى فنون الأداء بما فيها الفناء والرقص والتمثيل . وكلمة Performance تعنى أيضًا عرضًا مسرحيًّا . المترجمة .

الستينات بأنها مراوغات "مابعد حداثيه" للحدود والمغانى المستقرة والتعريفات الثابتة لهوية كل فن من الفنون . وفي هذا المجال تنميز أعمال كل من "ألان كابرو" و"جورج برشت" على وجه الخصوص "بطايع مسرحي" واضع عثل السمة الرئيسية العامة فيها ويحد هويتها . وتنبثق هذه الخاصية المسرحية من مراجعة مفهرم العمل الغنى مراجعة جذرية من خلال الاهتمام بالعناصر والعوامل الطارئة ، الدخيلة عليه - تلك العناصر والعوامل الطارئة ، الدخيلة عليه - تلك العناصر العوامل الطارئة ، الدخيلة أله عليه - تلك العناصر التعورة أو كبتها . وناحظ في تطور هذه الأعمال والأنشطة الفنية أن فكرة "العرض التشكيلي الأداني (Performance) ذاتها تبدر وكأنها تربيط ارتباطا وثيقاً بإبراز وبلورة الأحداث التي تعيط "بالعمل الفني" المزمع ، وتخترق حدوده وتنتهكها . ويجسد العمل الذي قدمه "كابرو" بعنوان "وقائع للمؤدين فقط" ، والعمل الذي قدمه "برشت" بعنوان "سيناريوهات حدث" * ، بوجه أخص ، هذه الاستراتيجيات ، فهما يفسحان المجال عمداً للتشكك في الأهناف التي يسعبان إلى تحقيقها حتى ولو أدى ذلك إلى للمور عملية تبلور العرض في صورة عمل فني متكامل ومحدد وله خصائصه الميزة .

وفى شيمة ذائيه (١٩٦٧) لـ ألآن كابرو" – وهر عسل انهض وتطور بعسورة مهاشرة - مثل العسل المسمى وقاشع – من تجربة كابرو السابقة فى مجال الأعسال الفنية التجميعية وعروض البيئة ، ثجد الفنان يتبع سياسة تفتيت حادة ، وينثر الأفراد والأحداث كالشظايا فى المكان والزمان ، والعمل – وفق ما جاء فى سيناريو العرض المنشور – يشتمل على خمس وأربعين حدثًا محكنًا : تسعة منها يمكن أن تقع فى يوسطون ، وعشرة فى نيويورك ، وست وعشرون فى لوس أنجليس ، ويتحقق كل حدث من هذه الأحداث فى انفسال تام عن غيره ، بينما ينبئق النسق الكلى للأنشطة جميعها

اسم العمل هو Event-Scores والقصود بها بالشبط هو "سيناريوهات" كما جاء في الترجمة وذلك لأن فناني العروض التشكيلية الأدانية (Performance Art) قد درجوا على تسمية قائمة الإرشادات والخطوات التي تصاحب أعمالهم وترشد الزائر باسم Score المستقى من الموسيقى ويعني "النرتة أو المدونة الموسيقية" . ولقد اخترت كلمة سيناريوهات بدلاً من "نوت" أو مدونات لأنها أقرب الى المعنى المقصود وأسهل وقعا على الأذن (المترجمة) . عبر ثلاث ولايات مختلفة خلال مدة تصل إلى أربعة شهور تقريبا . ورغم استقلال كل حدث من الأحداث وعدم اعتماده اعتمادا مباشراً على غيره ، فإن سيناير "كابرو" (أو مدونته - Score) يسمح أحياتا يتزامن بعض الأحداث في الرلايات الشلاقة ، لكنته في الأغلب الأعم يُبقى الأنشطة منفصلة قاما أو يسمح لها بالتداخل الزمنى جزئياً . فيبدأ حدث قبل أن ينتهى الآخر . وإلى جانب انفصال هذه "الأحداث" بعضها عن البعض في الزمان والكان فإنها تستقل أيضا بموضوعاتها ولا تنصل بعضها بالمعض عبر فكرة أو تبعة أو أي صور فنية وأضحة . ففي مدينة نيويورك على سبيل المثال بقد ل كابر في تر ثقته لأشطة أحد الأحداث :

يقف للشاركون علي جسور خالية ، علي نواصي الشوارع ، يلاحظون العربات للبارة . بعد مسرور ماثلة سيسارة حمسراء يغابرون أماكنهم .

وفي وقت اخر :

يدخل للشــار كـون بيــــــك خــاويا . يدقــون مــسـامــيــر (إلي منتـصـقها) في جــدران الغــرف وأرضيــاتهـا وأسقفهـا . يغلق باب البيت الخـار جي وينصرف للشاركون .

أما في بوسطون :

فيقوم للشاركون بوضع الورق القوي ، للقطي بالقار ، حـول عبد كبير من السيارات في سـاحــة انتظار أحد للتلجر الكبيرة ويثبتونه بالحبال .

وفي يوم لغر يحمل عشرون مشارك أو أكثر الآت تصوير مـزودة بـالـفـالاش ويـقــومـون في نـفس اللحظة بالــــــــــاط صــور بالـفلاش في كل أرجاء نفس اللجر . بعنما يــُستأنف التسوق .

وأما في لوس أنجليس :

فتدخل سيارات إلي محطة بنزين . فجأة ينطلق سيل من الرغاوي البيضاء ينهمر من نوافذ السيارات .

في وسط الطريق يقبل عند من الرجال صديقاتهم علنا ويستمرون في هذا ثم يمضون ^(٣٤) .

إن منهج "كابرو" في العمل ، بالإضافة إلى القيود التي يفرضها على المشاركين في المشروع ، تساهم كلها في تعميق الإحساس بغياب أي ترابط بين هذه المجموعة من الأنشطة - سواء على المستوى المادى أو المعنوى - فهذه القيود غنم المساركين في المشروع من الاشتراك جميعهم في نشاط واحد يجمعهم ، ولا تسمح لأي مجموعة من الأنشطة بأن بكيلها كل المشاركين فيها ، كما غنم وجود أي بؤرة تركيز للجماعة تساهم في خلق تجربة جماعية . ويضى "كابرو" في تحديد مواصفات العمل فيؤكد أنه "للمؤدين وحدهم" ، وكأنه يقاوم أي بؤرة تركيز قد يشكلها حضور جمهور من الشاهدين . ورغم أن الأفراد الذين يحضرون لشاهدة عرض خدمة - ذاتيه يتحولون على الغور إلى مشاركين في العمل ، وعليهم الانخراط في أنشطة محددة ، يتجنب "كابرو" التدريبات (البروقات) قاما ويرفض مبدأ الإعادة . وفي حديث مع الناقد "ربتشارد كوستالانتس (Richard Kostalanetz) نشره الناقد في كتابه المعنون المسرح متبعدد الوسائل (نيويورك ١٩٦٨) يقول "كابرو": "إذا كان يهمكم أن تشاركوا في لعبتي ، إذن تعالوا إلى لنتحدث في الأمر وسنقرر آنذاك من سيفعل ماذا . بعد ذلك سنفعل ما اتفقنا عليه" . وحن ينتهي الحدث يرفض كايرو أن يعيده أو أن يكرره أي شخص شارك فيه مرة أخرى ، وهو يؤكد بصورة قاطعة في مقالته تجميعات وبيئات ووقائع حية أن "عروض الوقائع الحية يجب أن تؤدى مرة واحدة فقط" (٢٦) مهما استغرقت من إعداد تفصيلي وحتى وإن تمت وفق قواعد وقيود مسبقة

إن القراعد التى وضعها "كابرو" للمشاركة في أعماله تبدو وكأن المقصود بها مقاومة أي إحساس بوجود "كل متكامل" فعلي أو يمكن إدراكه بسهولة. أضف إلى ذلك أن طبيعة وهرية الأنشطة المتفردة التي يتكون منها العمل تبدو - هي نفسها - حين تتحقق قلقة أو ملتبسة . فالطريقة التي يصف بها "كابرو" كل نشاط من الأنشطة تسليها جميماً وظائفها وتوقع عناصر العرض في فخ صراع لا حل له . فحين تُجرد الأنشطة التي يتكون منها الممل - وهي أنشطة وظيفية إلى حد كبير - من معانيها وأهدافها المعتدادة ، فإنها قد تتحول إلى أفمال اعتباطية لا تتنمي إلى "الحياة اليومية"، وذلك رغم أنها استُعيرت مباشرة من الحياة اليومية وتظل في بعض الأعيان متأصلة فيها . إن الإطار الذي وضعه "كابرو" لأعماله يطعن في هوية وقيمة كل فعل من مذه الأفمال بينما يدفعنا بنفس الدرجة إلى الملاطة الدقيقة لكيفية تشيلها أو أداتها . وفي مقاله "العروض التانمة على المشاركة" يلفت "كابرو" انتباهنا إلى الأثر الذي يترتب على تعاليمه فيقول :

> إن آباء انشطة الحياة اليومية عن قصد داخل العرض لابد وأن يولًا أنواعا غريبة من الوعي . فعادة الحياة اليومية مألوقة إلى برجة لا تجعلنا ندركها . أما أشكال الحياة (إذا جاز هذا التعبير) – أي الأشكال التي تتبدي فيها مانتها فهي ليست مألوقة بما يكفي . (٣٧)

وحين يؤدي الجسهور الذي أتى ليشاهد "عرض الواقعة الهية" هذه الأنشطة المعتددة، فإن ذلك بدوره يطعن في شرعية وضعهم داخل إطار العمل الفني كجزء منه . فالقيام بنشاط ما داخل متجر أو سوير ماركت" على سبيل المثال لا يعنى اكتشاف بؤرة تركيز وحيدة أو واضحة في تجربة فنية ، بل يعنى التكرار الواعي لفعل بسيط منفص في مجرى الأحداث اليومية الاعتبادية والعابرة . ومرة أخرى نجد كابرو" وإعبا بهذا ، ويتخيل حدوث مثل هذا التماؤل حول حدود هذه العناصر . فهو يقول إنه في عربة رالواقعة الحية :

تصبح المواد للختلفة والبيشة والنشاط الذي يقوم به البشر هي الصور الأولية ، لا صوراً ثانوية ، فالبيشة ليست مكاناً تدور فيه أحداث إحدي للسرحيات ... الـتي تفوق أهميتها أهمية البشر... فالحدث والبيثة يتجاوبان تجاوباً مطلقاً (٢٨) .

وحين تُنتزع هذه الأتشطة من سياقاتها المعتادة ، وتتجرد من أهدافها المألوفة ، فإنها تشيح الفرصة للأحداث الطارئة ، المتى لم تكن في حسبان الفنان وتقع خارج إرادته ، لأن تصبح في بؤرة الانتباه . وحين يحدث هذا ، تصبح حدود العمل ، بل وإمكانية وضع حدود حول عناصره ، موضع تساؤل وتشكك .

ورغم ذلك فإن هذه الاستراتيجيات لا تعنى أن خفعة - قاتيه مجرد عمل يناقض فكرة "العمل الفنى" ، بل تحمل دلالة إيجابية ، تتمثل فى الإشارة إلى العمل "ككلً" - رغم تشتت عناصره ويؤر تركيزه - فهى استراتيجيات تسعى إلى مناقشة واختبار كل المماني وتمريفات الهمية المطروحة وإلى اقتناص الأحداث يون إمكانات دلالية متعددة ، وعن ظعة - قاتيه يقول "كابرو" :

بدت كشير من الأفصال والأحداث وكان شخصا يلقي إلي العالم بأشياء ثم ينصرف إلي شثونه الخاصة . وكان العمل كله بتارجح على الحافة بين الفن والحياة ، فلم يكن فنا بالضبط ولا الحياة بالضبط (^{۱۳۱}) .

ورغم هذا الخلط المتعمد في ضععة - ذاتهة بين الفن والحياة ، وإرباك هوية العمل ككيان مستقل واضح المعالم ، فإن القيود التي وضعها "كابرو" للعمل تستشرف نوعاً آخر من الاتساق والتماسك - نوج يتأسس على المشاركة في الوظيفة أو الهدف ، وبالتالي على أسلوب ونوعية مساهمة المشارك النشطة في العمل وانخراطه فيه .

فالعمل فى البناية يستحضر عبر الأنشطة التى ينخرط فيها المساركون فكرة "الخدمة-الذاتية" بصورة ما ويجسدها فعليًا . فمن بين "الأنشطة المتاحة" التى يصقها "كابرو" أنشطة تدور فى أماكن يقوم فيها الإنسان عادة بخدمة نفسه ، فمثلاً : في أحد قطارات متسرو الأنفاق تنفجر مجموعة من المشاركين في الصبياح قبل مغادرة القطار ، ثم ينصرفون علي القور .

يقف بعض الشاركين في ممرات أحد مــّـاجر السوبر ماركت ويأخذون في الـصفير . بعد بضعة دقائق يستانفون التسوق .

يقف بعض للشاركين في الكبائن الزجاجية العامة للجهزة بفونوغرافات تعمل بالعملات ، ويديرون الاسطوانات ويستمعون إليها -- ينظرون إلي بعضهم البعض عبر الزجاج ويرقصون .

بعض الشاركين يصفرون لحنًا في مصعد مزدحم بأحد للباني الإدارية .

يقف بعض للشاركين بلشل أكشاك التليفونات العامة ويتناولون السنبوتشات ويشربون الصودا بينما يراقبون العالم من خلف الزجاج (الله) .

وفى كل من أماكن الخدمة الذاتية هذه يقوم المشاركون يصنع أدوارهم بأنفسهم ، فهم لا يلتزمون بنمط واحد من الأفعال بل يقدمون خدمة لأنفسهم بانفسهم وينخرطون في أسلوب سلوك عام يتحدد وفق المكان والهدف والوسيلة . وفي أحيان أخرى يقوم المشاركون أنفسهم باختيار ما يفضلونه من قائمة الأنشطة المنصوص عليها . فمثلاً :

علی کل قرد آن پر صد حدوث

إما إشارة من شخص ما

أو إضاءة النور في أحد النوافذ

أو عبور طأثرة في السماء فوقه مباشرة

أو هبوط حشرة طائرة إلي جواره

أو مرور ثلاث دراجات الية واحدة تلو الأخري (٤١) -

وتتبنى قواعد كابرو مبدأ تداعى الصور والأفكار هذا وتوسع من نطاق حدوثه . فغى سياق وصفه لقواعد هذا العمل للفنان المسرحى "ريتشارد ششنر" Richard (Schechner) يقول "كابرو" :

> كانت كا الأحداث الذي تضعفها العمل من نوع الخدمة الذاتية – وكان للمشارك الحق في اختيار العدد الذي يرغب في الشاركة فيه – حتي ولو كان حداً واحداً . وإذا حداث ظروف طارقة تمنعه من للشاركة – كما يحدث عادة في فصل الصيف – كان من حقه أن يلغي التزامه وينسحب ، وأن يختار حدثًا بديلاً يشارك فيه فيما بعد (13) .

ورغم أن "كابرو" يحدد العدد الكلى للأحداث المختلفة التى تدور فى كل ولاية ، فإنه لا يحدد عدد مرات حدوثها أو تكرارها ، أو الوقت التى تحدث فيه أو تستفرقه . لكنه فى نفس الوقت يؤكد أن مجموعة الأحداث التى اشتملت عليها خدمة – ذاتية كانت – رغم غياب عناصر الترابط والتماسك بينها – "مبرمجة بطريقة تسمح لكل المشاركين فى حدث ما أن يعلموا بالضبط كل ما يجرى من أحداث أخرى فى نفس الوقت (12).

وهكذا كانت قراعد "كابرو" تضمن تحقيق التوازن بين تورط المسارك جسدياً في أحد الأحداث ، ومساهمته المباشرة في بدء أنشطته ، وبين إدراكه للأنشطة الأخرى التي تحدث في أمكنة أخرى ، وهذا التوازن يسمى إلى توزيع انتباه المشارك في الحدث بين الأفعال التي يعلم أنها تحدث في مكان آخر، أو حدثت بالقمل ، أو على وشك الحدوث، ويؤكد "كابرو" في مقاله تجميعات أو حدثت بالقمل ، أو على وشك الحدوث، ويؤكد "كابرو" في مقاله تجميعات وبيئات ووقائم حية أنه :

بالرغم من أن الشارك لا يتمكن من الشاركة في كل الأحداث والتواجد في كل الواقع في نفس الوقت ، فهو علي دراية بالنسق الكلي الشامل وإن لم يعرف التفاصيل وهو – مثل عضو في . شبكة جاسوسية عالية – يدرك أن إخلاصه في أداء مهامه سوف يكون له صدي في الهام التي يقوم بها زمالاره في أماكن أخري ، وسيسهم في تحليد صورتها النهائية (¹³⁾ .

إن استراتيجيات "كابرو" تبدو وكأنها مصممة لشد انتباه المشارك في جهتين مختلفتين في نفس الوقت ، وهي في هذا تسعى إلى تذويب هوية العبل المزمع عن طريق دحض وتكسير أي إحساس بوجود كل متكامل" ، أو بوجود ترابط مادي أو فكرى بين جزئيات العمل . ورغم ذلك ، فإن عملية التكسير هذه تصاحبها - في مفارقة وأضحة - عملية بناء يقوم بها "المشاهد - المشارك" الذي يدفع العمل بجهده نحر التحقق ، بل إن هذا "للشاهد - للشارك ما أن يقبل الدعوة إلى الشاركة في " العرض حتى يتحول إلى عامل هام ومؤثر ليس فقط في إنتاج العرض بل أيضا في تلقيه ، وبالتالي في إمكانية وجوده ذاتها . ويشير تصور "كابرو" لتجربة المتلقى الر هذه النقطة حين يقول: "إن معرفة المشارك لسيناريو العرض والواجبات التي عليه أن يقوم بها مسبقًا تجعله جزءً حقيقيًا وضروريًا لا يستطيع العمل أن يتحقق دوند" والمشاركة في مثل هذه اللعبه تعنى المشاركة لمرة - ومرة واحدة فقط - في عملية بناء - بناء لعبة هي لعبة بناء "عمل فني" . لكن قواعد اللعبة التي وضعها "كابرو" لتنظيم المشاركة في بناء عرض خدمة - ذاتية لا تسمع للمشاهد - المشارك بالوصول إلى قرار نهائي بشأن عناصر العمل أو حدوده ، أو ما ينبغي الالتفات اليه كجزء من العمل وما ينيغي إهماله كشيء عارض . فيبنما تدفعنا هذه القراعد بصورة متكررة نحو تعريف حدود العمل فإنها في نفس الوقت تعطِّل هذا التعريف وتدفعنا إلى تأجيله. ولهذا ، رعا كانت أفضل طريقة لتناول عرض خدمة ذاتية هم أن ننظ إليه كعملية تحريض على إتخاذ عدد من الخطرات المرسومة التي تهدف إلى تحقيق "عمل" من نوح ما ، وأيضا ، وفي نفس الوقت ، كمجموعة من الاستراتيجيات التي تؤجل انتها ، هذا العمل واكتمال معناه ، وبالتالى تعريف هريته . فعرض خدمة – ثاقية – كما قدمه كابرو" ليس سوى مجموعة من القواعد التي تعدُّ مين تنشط من خلال المساركين يتحقيق عمل من نوع معين ، لكنها تعمل في نفس الوقت على تأجيل اكتمال العمل المزمع بأى صورة نهائية ، أو وضع نهاية من أى نوع لعملية تحقيق العمل نفسها .

وإذا كان "كابرو" قد قكن من خلال القواعد التي وضعها من التحكم بصورة مباشرة في النسق الشكلي للأشطة والأحداث في خدمة - ذاتية ، فإن جورج برشت يتجنب مثل هذا الإطار من القواعد المنظمة قامًا من خلال تدوين العمل على عدد من البطاقات المنف لل (Event-Cards) ولهسفا لاتشى هذه البطاقات - أو "تُرَت" العسمل (Scores) - باهتمام خاص يتدمير أو تعطيل اكتمال العمل ، بل تبدو وكأنها تحاول اقتناص انتباهنا وتوجيهه إلى اللحظة التي تحمل وعد ميلاد عمل ما والتي تمثل الخوة الأولى على طريق اكتماله .

وفى عبله المسمى Water Yam الذي نشرته جماعة "فلاكساس" لأول مرة عام ١٩٩٧ (٢١) وجاء في صورة صندوق يحوى مجموعة البطاقات التي دُوِّن عليها سيناريو العمل ، كانت معظم البطاقات هزيلة مختصرة ، وبالتالي عرضة للتفسير على سيناريو العمل ، كانت معظم البطاقات هزيلة مختصرة ، وبالتالي عرضة للتفسير على طولها خمس سنتيمترات) يكن قراءتها كقصيدة أو طولها خمس سنتيمترات) يكن قراءتها كقصيدة أو وهي أيضا تحمل لكنها تبدو في نفس الوقت أقرب إلى قائمة أو وصف لعملية تغيير ، كتمبير بسيط . لكنها تبدو في نفس الوقت أقرب إلى قائمة أو وصف لعملية تغيير ، تربط "بالثاج" و"الماء" و"البخار" ، أو دعوة لتركيز الانتباه على ثلاثة أصدات أو وقائع من نوع معين - وحين ننظر إلى البطاقة باعتبارها سيناريو فإنها تبدو أكثر ابهامًا وعرضة لثعدد التفسيرات فكأنها مثير أو حافز غامض لفعل أو حدث ما لم تتضع وعرضة لثعدد التفسيرات فكأنها مثير أو حافز غامض لفعل أو حدث ما لم تتضع ملامحه بعد . ولأن البطاقة تثير كل هذه التكهنات فإنها تطمن في اكتفائها الذاتي

وهكذا ، وبدلاً من أن تفرض وجودها كشيء محدد ، تظل بطاقة ثلاثة أحداث

ماشية في حالة انتظار واضحة للتفسير وكأنها ترجب بأى من الخصائص - أو كل المصائص التعسائص المصائح المصائح المصائح المصائح التعسيم المنتجابات على التفسير المختلفة قد يكون في حد ذاته عاملاً يتدخل في تحديد الاستجابات المختلفة التي يولدها ، ومن ثم يثير الوعي بالطبيعة العارضة لأى تفسير خاص لما تحمله البطاقة من كلمات . ومن المحتمل أن يعوق هذا المستوى من الفموض إمكانية حدوث أي استجابة واحدة أو بسيطة فيترك القارىء في حبرة من أمره لايدرى كيف ستجب بصورة فعائد لشيء ينقصه التعريف إلى هذا الحد .

وتساهم تعليقات برشت نفسه في تكثيف هذا الفموس. فهو يعلن في حديث مع الثاقد هنرى مارتن أن بطاقاته لا تملى على القارى، أى شيء ويقول: "أنا لا أطلب شيئًا. إننى أقضل أن أترك أكبر قدر من الحرية للجميع" (لابنى أفضل أن أترك أكبر قدر من الحرية للجميع" ولكنه رغم نفيه لفكرة بلاتها. وهو يشير إلى البطاقات التي يتكرن منها عمله السمى Water Yam ياتها. وهو يشير إلى البطاقات التي يتكرن منها عمله السمى (Scores) أو "بطاقات ت حسدت" إعادت في صورة بطاقات التي يتكرن منها عمله المدت في كل أعماله - سواء جاءت في صورة بطاقات الأحداث أو أشياء ملموسة - "هو دائما حدث مقصود أو مصمر" (١٩٠١). ويقول الناقد هنرى مارتن (Henry Martin) الذي وثق أعمال برشت في كتابه مقدمة لكتاب جورج بوشت عن القدح فوق الغار (ميلائر ١٩٧٨) أنه الضرورى أن نجد شيئًا "نهعلة بالأعمال التي يقدمها لنا برشت حتى يتسنى لنا فهمها.

قاعمال برشت تتعلق باللحظات التي ينشط فيها العقل ويكون خلاقاً ومستقلاً . إنها أعمال لا يمكن تنوقها عن طريق الإدراك السلبي لكيانها المادي ومسب . فهي تقاوم هذا ، وتحقق معناها ووظيفتها عن خلال ما يمكن أن يغمله المرء أن يخلقها معها . يفعله المرء أن يخلقها معها . وهي تظل معتمة ، خالية من العني حتي يقرر الإنسان أن يتعاون معها . تعاون علياً (.)

علامتین TWO SIGNS SILENCE NO VACANCY لا أماكن خالية	ثارات أحداث مائية THREE AQUEOUS EVENTS Ice چئا Water ميا SILENCE بخار Steam بخار
THREE YELLOW EVENTS الاتذ أحداث صغراه I *Yellow أصفر Pellow أصغر Yellow أصغر I *Yellow أصغر II *Yellow أصغر TI *Yellow أصغر المدر تفع الله تعدل المحالة المحا	حدث فی کلمة WORD ÉVENT *EXIT خدج G.Brecht Spring 1961 ج. برشت

George Brecht, cards from the Water Yam, originally published by Fhixus (New York, 1962). بطاقيات من عمل چورج برشت المسمى Wate Yam ، نشرتها لأول مرة جماعة فلاكساس في نبويورك عام ١٩٦٢ . إن أى وصف للطبيعة الشكلية للبطاقات يجعل "المدل" الذى قد تشير إليه أبعد منالاً، أما التعاون معها فقد يتسخض عن "حدث" أو يهيد له . لكن "الحدث" هنا لا يعنى حدثًا بالمعنى المسرحى على وجه الخصوص أو نشاطًا " غير مسرحى" أو مرسيقى أو حتى فعلاً شخصياً . فكما يقول برشت : "إننى لاأعنى بكلمة حدث أكثر من معناها المجمى" ("أه) . فهى قد تشير إلى "شيء يحدث" ، ويهذا المعنى قد تتضمن أي من المعانى السابقة – المسرحية والموسيقية . . الغ - أو تشير إليها جميعها . ويبدو من هذا أن تعاون القارى، أو المشاهد بصورة فعلية مع ما يقدمه برشت لا يقتصر على من هذا أن تعاون القارى، أو المشاهد بصورة فعلية مع ما يقدمه برشت لا يقتصر على الهويات الشكلية للحدث الذي يسفر عنه هذا التعاون .

وقد قام برشت نفسه بترجمة بطاقة اعلاثة أحداث ماثية إلى "أحداث" ، فقدمها في صورة قيلم قام بتمثيلة بنفسه (١٥٠ - كما يذكر "هنرى مارتن" ، ثم قدمها في صورة عيض مسرحى وصفه "مايكل كيربى" (Michael Kirby) ضبن العروض المختاره التي تناولها في كتابه وقاشع مسرحية (Happenings) (نيويورك المختاره التي تغذا العرض قام برشت بصب المياه في ثلاثة أكواب (١٠٠١) . ويعكس هذين العملين عملية التعاون بين البطاقة والقارئ، التي تحدثنا عنها . ويذكر لنا برشت مشالاً آخر استخدم فيه "بطاقة الحدث نفسها (Event-Card) كاساس الإنتاج شيء ملموس هو في نفس الوقت سيناريو وحدث . وكان هذا الشيء عباره عن :

"لوحة خاوية تحمل في ركنها العلوى الأيسر كلمة جلاس" * وفي مقابلها على الهيين أسفل اللوحة كلمة "بيوي" (بخار بالفرنسية) ** . وفي منتصف اللوحة يتعلق

^{*} يستخدم برشت الكلمة الفرنسية "Glace" التي تحمل عدداً من المعانى فهى تعنى ثلج ، وأيس كريم ، وأيضا نافذه زجاجية .

^{**} يستخدم برشت كلمة "Buee" الفرنسية التي تعنى بخار الماء حين يتجمع على زجاج النوافذ أو المرآة حين يتنفس الإنسان أمامها . (الشرجمة) .

كوب ممتلىء إلى منتصف بالماء . وهكذا كان العمل في أن واحد سيناريو وترجمة لبطاقة ثلاثة احداث مائية وأيضا حدثًا لأن تبخر الماء في الكوب شيئًا يحدث (١٥٠)

أما استجابة "ألان كابرو" لنفس البطاقة فكانت مختلفة ، لقد تمخض تعاونه معها عن حدث تمثل فى أن صنع لنفسه "قدحًا من الشاى المثلج اللذيذ واحتساه وهو يفكر فى البطاقة "كما ذكر فى مقالته عن "العروض الأدائية غير المسرحية" (٥٥٠)

ويرى "هنرى مارتن" أن الحدث الذي ينتج عن الاستجابة الفعلية لبطاقة ثلاثة أحداث ماشية يمكن أن يتخذ أي شكل على الإطلاق ، وسيكون هذا الشكل مناسبًا وصحيحًا في كل الأحوال ، ويقول :

> إن عصلاً مثل هذا ... يظل في حالة وجود مستمر مهما تفيرت أشكال وأتماط استجابة الوغي الإنساني له . فقراءة العمل في حد ذاتها هي تحقيق للعمل في صورة حدث ، وينطبق هذا أيضاً على مجرد التفكير في العمل ، ويستطيع للرء أن

> يفكر فيه كثلاث كلمات أو ثلاثة أصوات أو ثلاثة كيانات مائية، والاستجابة إليه يمكن أن

> تكون تجربة شفاهية أو سمعية أو حسية أو بصرية أو مذاقية أو أي نوع آخر من التجارب ، كما يمكن أن تستقرق التجربة أي فترة زمنية وأن تتخذ أبعادا مختلفة لا حصر لها (٢٩٠) .

إن برشت حين يقدم بطاقة - أو سيناريو - بكل هذا الغموض إغا يخلق حافزاً على الحركة في اتجاه التفسير وإكمال المعنى ، لكنه أيضا ، وفي نفس الوقت ، يتدخل لتأجيل ودرء خطر أي تفسير نهائي . فمن الواضع مما سبق أن أي اختيار فردي لدلالة العمل لا يستطيع أن يقدم التفسير النهائي لبطاقة ثلاثة تصدات مائية ، وذلك بالرغم من أنها تطرح نفسها "كعمل" ينتظر التحقيق - أي كمشروع لعمل . فايًا كان اختيار القارى، لدلاتها أو استجابته الفعلية لها ، تظل إمكانية وجود خيار آخر

واستجابة مخالفة أمراً وارداً ما يهدد بتغيير مسار السعى نحو تحقيق دلالة إلعمل في نفس اللحظة التي يبدأ فيها هذا المسار . وفي مقال بعنوان "جورج برشت : فن متعدد التضمينات" يقارن الناقد "يان فان دير مارك" (Jan Van der Marck) هذا الملمح لأعمال برشت بنظرة الفنان التشكيلي مارسيل دو شامب (Marcel Duchamp) (محمد / ۱۹۹۸ - ۱۹۸۸)

ومثل هذه الدعوات المتكررة للقارى، أو المساهد لاكتشاك تفسيره الخاص لمعنى وهوية الأشهاء تتخلل كل أعمال برشت ، فهو يضع في سياق أشياء كثيرة منوعة علامات تجسد المكانة التي يود أن يسبغها على الجوانب المختلفة لعمله . وعن هذا يقول :

> تتساوي عندي كل الأجزاء المُتَلَقَة للعمل . فأنا أنظر إلي أعمالي باعتبارها أحداثاً ، ووظيفة العلامات هي خلق إمكانية تعقَّق الحدث ، فحين تبخل إلي غرفة وتجد علامة تقول معنوع التحفين عليك أن تتخذ قراراً ، واتخاذ أي قرار هو في حد ذاته حدث (۱۸)

إن الكيان المادى لمثل هذا العمل الفنى لا يكن فصله عن حدث قراءته . ورغم أن الهلاقات الأغرى المنشورة تحت عنوان Water Yam تختلف في آليتها كملامات عن شلافة لحداث مثفية ، فإنها تقل متوازيه معها . فاكتشافها كأشياء - ككيانات مادية - يعنى أن المشاهد قد أقام علاقة معها ، أو توصل - في تعبير برشت - إلى

"تفاق" . ولما كانت هذه الأعمال لا تتمتع بهوية مستقلة ، فإن ذلك يعنى ضمنًا أن المشاهد بدوره لا يمكن أبداً أن يكون محايداً ، وأن بولى اهتمامه لشى ، يظل منفصلاً عنه بطريقة أو بأخرى . وفي تعقيه لفكرة الاتفاق" بين العمل ومتلقيه يحاول برشت أن يحول بؤرة التركيز في عمله بعيداً قاماً عن الكيان المادى للعمل كشى المخصائص معينة كامنة فيه وأن يجعل مركز نشاطه مجموعة العلاقات المتغيرة التى تربطه بالمتلقى والتى تنشط وفق غط المثير والاستجابة . ومن ثم فإن أنشطة برشت تتأسس على فكرة أن فعل الرؤية هو فعل إنشاء وتشكيل يجعل المشاهد مستولاً عن الشى ،

بالنسبية لي لا يوجد شيء أو عمل بمعزل عن الحسال الناس به. قليس هناك شيء حقيقي في مقابل فكرتنا عن هذا الشيء. فالشيء الحقيقي للوجود هو الشيء الذي أدركه في لحقلة معينة والذي يوجد بالنسبة لي . وفي لحقاة أخري قد يتقير نفس الشيء بالنسبة لي فيفدو شيئاً آخر (٩٩)

وهنا يصبح قصل العمل عن المشاهد أمراً مستحيلاً ، كما لا يكن اعتبار الفن حالة خاصة – أى شيئاً مكتميلاً في ذاته ومبرراً لنفسه ، بل يصبح أثراً ينتج عن "الاتفاق" بين العمل ومتلقيه – أى نقطة تتحدد وفق عمليات التفاوض المتغيرة وتخصع لها . والفن وفق هذه النظرة ، وكذلك الأعمال الفنية ، ليست مجرد "أمباء"، بل هي وقائع وأحداث لا يكن أن ننسب هويتها إلى عمل الفنان وحده أو إلى تلقى المشاهد لها وحده . واتساقا مع هذا لا يركز برشت اهتمامه باللرجة الأولى على "العمل الفنى" بل على شبكة العلاقات التي تتولد في سياقها فكرة "العمل الفنى نفسها كفكرة ، والتي تضفى على شيء من الأشياء صفة العمل الفنى أو تنفيها عنه . وفي حوار مبكر مغ الفنانين "مارسيل ألوكو" (Marcel Alocco) و "بن فوتبيه" (Ben Vautier) عام 1970 قال برشت إن "كل إنسان مخلوق مبدع ... إنني لا أسأل نفسي أبدا إذا

إن سيناريوهات برشت التي تصرح بعدم اكتمالها وتسعى إلى تأجيل هذا الاكتمال تقاوم في كل هذا فكرة أنها قد تقدم أو تنتج "عملا" ماديًا ملموسًا ، بأي معنى من المعانى ، أو حتى قهد له . لكن هذه المراوضة لأى تحقق نهائى تتم من خلال الاهتمام بعملية "الاتفاق" بين الشيء ومشاهده ، وهي العملية التي يعتمد عليه أتحول الشيء بعملية تالاتفاق" . وبناءً على هذا نخلص إلى أن هذه التوت" أو المدونات أو معنى عليه العمل في وجوده ، لكنه لا يستطيع احتواء ، ولهي وقطها والحركة نحر "حدث" تعريف هويته وقعديدها . إن مثل هذه الأنشاق الذي ولمحرفة والمحل الفني الذي أي تستشرف حولة التوقيقة التي تراوغ العمل الفني الذي والمفاوضات التي تستشرف حولها ، وفي حالة برشت ، تحتل مثل هذه الاراء ويقع على "الخط المفاضات التي تستشرف حولها بأخط . "يكتسب شرعيته من نفسه" وتتجينه ، وتشتبك مع تلك الأحداث والمعاملات والمفاضرات التي تستشرف حولها بش ، تحتل مثل هذه العناصر الهيشة مركز والمفات أو المفاصل المناصر المهشة مركز (المداس) عن يقوله : (الم. (الم. والمالاس) عن يقوله : (M.Nyman)

أصوات لادكاد نسمعها ومناقل لا نكاد نتبينها – هذا هو فن الخط القاصل بين الفن والحياة ، انقل أي طريق يسلك (إنه فن يمكن أن تخطئه العين وتقنه الحياه) ^(۱۱) .

الفصل الثالث التطلع إلى اجتياز حدود الشكل: فورمان، كيربي، ويلسون.

إذا كانت المحاولات والمناظرات التى دارت حول طبيعة "العمل" الفتى الذى ينتمى إلى مذهب "الحد الأدنى فى الفن " قد قدمت لنا عدداً من وجهات النظر التى يكن من خلالها تفسير محاولات "مابعد الحداثة" لتحريف حدود "العمل" باعتبارها خطوات مختلفة على طريق الولوج بالعمل التشكيلي إلى مجال العرض المسرحى ، فإن الأشكال والمناهج التى تبنتها الأعمال النحتية "ألسلسلة" (Serial) - أى التى تتشكل من سلسلة من الجزئيات المتوالية التى تكمل بعضها البعض - أو الأعمال النحتية التى تنتمى إلى مذهب "الحد الأدنى فى الفن " توفر بدورها منطلقات لتحليل وتفسير التطورات التى حدثت فى مجال المارسة المسرحية من منظور مابعد الحداثة .

إن أصحال كل من "ريتهارد فورمان" (Richard Forman) ، و "روبرت ويلسون" (Richael Kirby) ، و"مايكل كيربي" (Michael Kirby) تفصح عن اهتمام واضع بالنسق الشكلي والبناتي في مجال أكثر تقليدية هو مجال المسرح . فإذا نظرنا إلى هذه الأعمال – أو العروض المسرحية (presentations) - في ضوء النافية المدارما الإيهاميية (Re-presentational Drama) - في ضوء اعتبارها تراجعًا عن "المضمون" لصالح رفع رابة "مذهب شكلي جديد" (New "كربرا متناميًا ، مستغرفًا في ذاته ، على الشكل والبناء في حد ذاتهما . لكننا عن ننظر إلى هذا النفي والإنكار "للمضمون" في ضوء عارسات الفن التشكيلي المنتمي إلى مذهب الحد الأذني في الذن فإنه لا يصبح علامة على الإيمان بالطبيعة المستقلة قامًا للشكل ، بل يتبدئ كمحاولة لعرقلة جهد الشاهد في تفسير العرض المسرعي ودفعها بقرة على الأستاد إلى نامل عملية المشاهدة والتفسير ذاتها . ومثل هذه الاستراتيجيات لا تطعن المشاهد إلى تأمل عملية المشاهدة والتفسير ذاتها . ومثل هذه الاستراتيجيات لا تطعن

فقط فى إمكانية وجود شكل "مستقل قائم بذاته" ، بل تنتمى إلى عملية تشكيك مركبة تتناول الوسائل التي توظفها هذه العروض فى تشكيل نفسها وكذلك القراءات المتعددة التي تبدو وكأنها تتيحها .

إن أى مقارنة بين أعمال "كيربى" و "ويلسون" و "فورمان" وبين عارسات ومفردات الفن التشكيلي الذي ينتمي إلى مذهب الحمد الأدنى في الفن تكشف - على أكشر المستويات مباشرة - عن علاقات واضحة وصريحة بينهما . قمن الواضع أن أعمال المستويات مباشرة - عن علاقات واضحة وصريحة بينهما . قمن الواضع أن أعمال السابقة في مجال المفنون البصرية . لقد انغمس "كيربي" كفنان تشكيلي في تيار الأعمال المسلسلة في التصوير والنحت وكذلك في تيار الحد الأدنى في الفن التشكيلي بعد اشتراكه في عد من عروض "الوقائع الحية" (Happenings) ، وبعد إدراكه لشرعية "التخلي عن صنع القرار الجمالي" "أن خلال تعرفه على منهج الصدقة في التأليف كما وظفه عن صنع القرار الجمالي" "أن خلال تعرفه على منهج الصدقة في التأليف كما وظفه المؤسفي "جون كيدج" (John Cage) . وفي أعماله التي أنتجها في إطار "الروشة البنائية" (التي تأسست عام ١٩٧٥) . وفي أعماله التي أنتجها في إطار "كيربي" أساليبه "المنهجية" في التكوين التشكيلي على العرض المسحى المسرى المسرى المسرى المسرى

ومن ثم نجده في أعمال لاحقة ، مثل عرض أول علامات المتفسخ (١٩٨٥ ، يبدأ بمسروع مسرحية تنتمي إلى الأسلوب "الواقعي" لكنه يُخضع عملية توليد العرض لجموعة من القواعد الصارمة ، بل والمركبة المقدة في أحيان كثيرة ، وذلك حتى يمنع تحقق العمل وفق تصوره المبدئي في كل جوانبه ، ويضمن في الوقت نفسه احتلال الشكل والبناء لمركز الصدارة في العمل . أما "ريتشاره فورمان" فقد وجد في ممارسات المن "النظامي" ، وفي الدلات المنسوة لأعسال مذهب الحد الأدني في الفن ، سهلا الفن "النظامي" ، وفي الدلات المنسوة لأعسال مذهب الحد الأدني في الفن ، سهلا "فورمان" في أعساله الأولى ببعض صناع الأفلام والمخرجين السينمائيين من أمثال "جوناس ميكاس" (Jack Smith) و"جاك سميث" (Jack Smith) ، وكذلك بأراء "إيقون رينر" (Yvonne Rainer) "كول العرض المسرحي ، وبأعمال عدد من "الشعراء والأشخاص الذين لا ينتمون إلى مجال المسرحي ، وبأعمال عدد من "الشعراء والأشخاص الذين لا ينتمون إلى مجال المسرح" . لذلك جامت هذه

الأعمال سعيًا منظمًا إلى قلب قواعد "المارسة السليمة" التي اكتسبها "قورمان" أثناء تدريبه على فن الكتابة المسرحية . وحين عرضت مسرحيته وجه ملائكي عام ١٩٦٨ ، وكانت باكورة إنتاج مسرحه المسى مسرح الهستيرية الوجودية أو الأنطولوجية (Vitage و Contological Hysteric Theatre) ، قال "فورمان" في هذا المدد :

> بدأت بمذهب الحد الأدني في الفن إلى جانب بعض الأفكار التي استقيتها من الكيمياء القديمة ... كانت هذه أهم العناصر في البطية ... كان العمل أشيبه بعملية مزج للواد وإعادة مزجها، وتسخيتها إلى برجبة الغليان ثم إعادة تسخينها وتكرار هذا مرات ومرات ومرات (٥٠)

أما أجمال "روبرت ويلسون" فتختلف عن أعمال كل من "كيربي" و"قورمان" في مصادرها ، فهي تنتمي في عدد من جوانبها الهامة إلى مصادر غير فنية على الإطلاق. فرغم أن ويلسون درس فن التصوير في ياريس عام ١٩٦٧ ثم تدرب علي فن العمارة في نيويورك إلا أن تجربة شفائه في أواخر فترة مراهقته من تعشر في النطق على أبدى راقصة تدعى "مسز بيرد هوفمان" (Mrs. Bird Hoffman) قد لعبت دوراً هاماً في تكوينه كفنان ، وهو دور لا تقل أهميته عن دراسته للفنون البصرية . وقد عمل ويلسون إبان دراسته الاكاديبة مع الأطفال فكان يعلمهم فن المسرح ويشرف على تنفيذ مشروعات العروض التي يصمونها (10 ويعد عام ١٩٦٥ اتجه إلى العمل مع الأطفال المعوقين والذين يعانون من عطل في وظائف المغ ، ووظف في هذا عداً من مع الأطفال الموقين والذين يعانون من عطل في وظائف المغ ، ووظف في هذا عداً من أحيريات الحرابية التي تساعد على التخلص من التورّ (١٠) ، والتي كانت تتضمن في أحيان كثيرة إبطاء الحركة إلى أقصى حد ممكن ، وهي تمينات استفاها بصورة مينات استفاها بعروة مينات استفاها بعرشرة من ذكرياته عن الفترة التي قضاها في رعاية "مسز هوفيمان" ومن الأسلوب الذي اتبعته في غلاجه .

وفى أعماله "الأوبرالية" المبكرة (كما يسميها ، وهى تختلف عن الأوبرا التقليدية) تجد "ويلسون" يستلهم فن العمارة فى تصميمها فيبدى اهتمامًا واضحًا بالمساحة ، كما يستلهم أيضاً تجارب الأطقال الذين عمل معهم وكتاباتهم وسلوكياتهم ، فأوبرا ملكه أسبانييا (١٩٦٩) ، وكذلك أوبرا مساه شبعت في في العرق (١٩٦٩) ، وكذلك أوبرا حياة سيمجود شرويد (١٩٦٩) ، وكذلك أوبرا حنارة شخص أصم (١٩٧٠) تعتمد جميعها ، والأخيرة بصورة خاصة ، على تجربة ويلسون في العمل مع مراهق أبكم وأصم التقى به عام ١٩٧٨ ، وفي عام ١٩٧٣ بدأ "ويلسون" في العمان من "كريستوفر نويلا" (Christopher Knowles)، وكان "نويلا" مصاباً بعطب خطير في المخ منذ الميلاد ، لكنه رغم ذلك لعب دراً هاماً وبارزاً في صباغة وتنفيذ عدد من الأعمال المتوالية مع "ويلسون" مثل حياة جوزيف سالين (١٩٧٠) ، ووسالة إلى للكة شيكتوريا (١٩٧٧) ، وقيصة الإنسان بالدولار (١٩٧٥) ، وقيصة الإنسان

وفي نفس الوقت ، يرى النقاد أن أعسال "وبلسون" الأولى – التي عرضها في الفن ، الفترة بين ١٩٦٧ و ١٩٦٨ تقريبًا – تنسي بوضوح إلى تيار الحد الأدنى في الفن ، السائد آنذاك ، وتتبنى مهادئه الجسالية ، وذلك لأنها تفصح عن اهتمام الفنان في عرضه "بالعودة إلى أبسط الأشياء التي أستطيع القيام بها ... كيف أمشى ... وكيف أجلس على مقعد وكيف انصرف" (٨) . ويلحب بعض من اشتركوا معه في إيذاع أعمال مشتركة إلى أبعد من ذلك فيرون أن تأثير ملعب الحد الأدنى في الفن ، وخاصة في مجال الفن التشكيلي والموسيقي ، كان واضعًا في كل أعماله ، بما فيها أعماله في اتجاد الأخيرة التي انسمت بالميلافة في عناصر الإبهار السرية فيدت وكأنها تمضى في اتجاد آخر . وفي هذا الصدد تقول "فاني بروكس" (Ranny Brooks) التي شاركت في أعمال علي وليس "ويليس" وليسوت إلى الميلان" والميدن" المكت ة

كانت هذه الأعمال الأولي بسيطة ومتقشقة للفاية والنزر. أنه كـان متـاذراً في ذلك الـوقت إلى حـد كبـيـر باعــمـال للؤلف الوسيـقي جـون كبـنج .. مثل تلك الحـفلة للوسيـقـيـة التي لم يستخدم فيها سوي نفمة واحدة ... كان ويلسون متاثراً بنظرية الحـد الأنني في الفن إلى حـد بعـيـد . ولا أدري ما الذي حـدث حين شـرع في تأليف أوبرا ملك أسبـانيا ، لكنه لسبب أو لأشـر وظف أسلوب البسآروك يشكل واضع شجساء العسمل من يبجا من أسلوب الباروك وأسلوب المد الأمني في القن (١٠)

وفي حالة كل من "كبري" و"فورمان" على وجه التخصيص ، كان مذهب الحد الأدني في الفن لا يرتبط يفكرة الاكتفاء الذاتي للعمل الفني واستقلاله عن نشاط المشاهد ، بل كان يرتبط بإدراكهما "للطابع المسرحي" الذي يميز أعمال هذا الذهب ، والمتعادها على العلاقة مع المشاهد ، وظروف التلقى ، بكل ما تحمله من احتمالات . وفي هذا الصدد يؤكد "فورمان" أن "البناء يتألف من العمل نفسه كشيء ومن تلقي المشاهد فه" () ، بهنما يعلن كبري ، مؤمنًا على هذا ، استحالة وجود العمل الفني أو أبنيته في معزل عن المشاهد وعملية الاستجابة . وفي معرض تأكيده على أهمية الاستجابة . وفي معرض تأكيده على أهمية التصرفي لطبيعة وتأثير البناء الفني بالنسبة "لمسرحه البنائي" يُعمَل "كبري" رأيه هذا :

إننا نستشم كلمة البناء لنشير إلي طريقة ارتباط أجزاء العمل بعضها بالبعض -- إلي كيفية الساقها في العقل لتشكل صورة معينة . وهذا الاتساق لا يصبث هناك في الضارج ، في الكهان للادي للعمل الفنى ، بل يحدث في عقل للتفرج .

والعمل الفني وفق هذا التعريف لايسعى من خلال التركيز على البناء إلى نفى المشاهد خارج حدود تعريفه ، بل يضع البناء في صدارة العمل ليخاطب من خلاله فعل القراء والتلقي . ويفسر "فررمان" المرجعية الذاتية للعمل الفني الذي يتبع مذهب الحد الأدنى في الفن تفسيراً يتسق مع تعريف "كيربي" للبناء الفني. فحين يستبعد العمل التحتى في هذا المذهب وجود أي علاكة بين أجزاته فإنه لا يترجه إلى داخله ليحكس نفسه ، بل يترجه إلى الخارج ليمكس نظرة المشاهد له ، أي أنه يصرف انتباء المشاهد عن محاولة تفسير العمل من الداخل ويدفعه إلى التركيز على عملية القراءة والتفسير نفسة ، وفي مانهفستو (إعلان مهاديء) مسرح الهستورية الوجودية وقم آ

يشير "فورمان" بشكل مباشر إلى أعمال مذهب الحد الأدنى في الفن ويفارنها بالأعمال الفتية النظامية فيقيل :

> علينا أن ترفض التكوين القني لصالح الشكل أو الهيئة أو أي شيء لضر ، لقد كان هذا ما أدركته ستلبلا وجاد وغيرهم مدد سنوات عديدة ، لماذا ؟ لأن رجع المسدي ينهضي أن يحسن بين العمل القني وبين الرأس ، أما رجع الصدي الذي ينتج من تجاوب عناصر العمل بعضها مع البعض فقد أصبح الأن شيئًا مينًا "!"

ريتشارد فورمان : مسرحية إشباع رغبات الجماهير : عرض يشوه ما يصور (١٩٧٥)

(Pandering to the Masses: A Misrepresentation)

فى مسرحيته التى تحمل عنوان إشهاع رغبات الجماهير : عرض يشوه ما يصورة متكررة (٢٠) . يقدم لنا ريتشارد فورمان سيلاً من العناصر التى تشير بصورة متكررة إلى وجود مسرحية أو علد من القصص . لكن هذه المسرحيات أو إلى قصة أو عدد من القصص . لكن هذه المسرحيات أو القصص تظل جزئيات منتشرة لا تلتحم ولا تكتمل ، بل تتدفق فى صورة شظايا ، وأحداث مبتورة ، ويدايات جديدة وتحولات فى المنطق . فالعرض يشير فى البداية إلى عناصر الدراما من شخصيات وقصة ورمز وحوار ، لكند سرعان ما يشرح صراحة فى خلط هذه العناصر وتركيب بعضها فوق البعض فى كولاج متنافر عا يتسبب فى انتفاء أى إحساس بالرحدة . إن البناء هنا وكذلك تصميم العرض ، والديكور ، وأسلوب الأداء ، بالإضافة إلى خاصية الإنعكاس الذاتي التى تطبع تدفق العرض من عناصر العرض .

فبعد فترة قصيرة من بداية العرض يعلن صوت "فورمان" المسجّل للجمهور أن ما

شاهدوه لم يكن سوى برولوج (أر استهلال) لمسرحية إشباع رغبات الجماهيو: عرض يشوه ما يصور ويضيف أنها سوف تشتمل على مسرحية داخل المسرحية إسمها الخوف (Fear). لكن مسرحية الخوف الداخلية هذه لا تقدم لنا شيئا سوى وصف لدخول الخوف مجسداً في صورة بشرية لكنها رغم ذلك تستعصى على الرؤية . ويكن هذا بشابة إشارة "الشخصيات" في المسرحية الرئيسية - مسرحية إشباع رغبات الجماهيو - لتبدأ في مناقشة عدم إحساسها بالخرف . وبعد فترة قصيرة يسمع الجمهور صوتا مسجلاً - هر صوت "فررمان" نفسه - يعلن "العودة إلى القصة الرئيسية لمسرحية إشباع رغبات المجمهور : عرض يشوه ما يحمور (الله عن الرئيسية لمسرحية إشباع رغبات المجمهور : عرض يشوه ما يحمور (الموضع ألى مجموعة لايكاد يختلف عن العنوان في غصوضه ، فإذا كان العنوان لا يوضع المناطق التي سيلحقها التشويه ، فإن العرض بدره يقدم لنا مشاهد غامضة ملتبسة ، ويغير مساره ومنطقه مراراً ، ليدفعنا إلى التساؤل حول هويته كمرض مسرحى . ولنظر إلى العرض مماً .

حين تسطع الإضاءة يواجه الجمهور مساحة على خشبة المسرع عرضها ١٦ قدماً فقط وعمقها عشرون قدماً . وفي منتصف هذه المساحة تماما يجلس "ماكس" في مواجهة الجمهور وينظر إليه مباشرة بينما يجلس رجل آخر على دراجة في منتصف مقدمة مساحة الأداء ويدير بدالاتها بسرعة دون أن تتحرك الدراجة . ثم يعلن صوت "فورمان" المسجل أن المسرعية تدور حول انضمام الفتاه "رودا" إلى جمعية سرية تهتم بنوع خاص ... أي شيء ا" فيخبر صوت "فورمان" الجمهور بأنهم هم أيضا لن يفهموا أي شيء أي شيء المنافق عن يعنب دور "ماكس" قائلاً : "أنت ... لا تفهم بعد ذلك تسمع رئين جرس ، ثم يعلن الصوت المسجل ملخص المسرحية مرة أخرى ، لكن هذا الملخص يكون بشابة إشارة البدء لحدث جديد ، إذ تدخل "رودا" إلى مقدمة المسجل ألى صديت يتأفير التفريخ ومنا يبدأ الصوت المسجل في حديث يتأفين تماما ما يحدث على خشبة المسرح (أو في ساحة الأداء) ويتناول تمط في حديث يتأفير المتفرين ويتأمله ملياً ، ثم يقترح عليهم أن يجربوا التفكير مستخدمين "منهج التداعى ... فكل فكرة تصاحبها نفسات ظاهرة ، وهذه النضمات الظاهرة هي صود ذهنية ، هذه التخمات الظاهرة هي صود ذهنية ، هذه النضمات الظاهرة هي صود ذهنية ، قد لا تكون دائما صوراً بصرية ، وهذه النضمات الثاهرة هي صود

بحدوث مجموعة من الأفعال على المسرح يمكن اعتبارها مجموعة من التداعيّات أو نوعًا من اللعب على فكرة التداعي :

" يرن جرس. تبدأ الموسيقي قبل انتهاء رئين الجرس ، تظهر "رودا" و "صوفيا" و "الينور" عاريات على قبة تل في الخلفية . يهبط ثلاثة رجال جريًا من فوق التل وهم يحملون أقلام رصاص عملاقة ويلوجونها مهددين في وجه "ماكس" . ثم تبدأ النساء في هبوط التل ، وحين تتوقف الموسيقي ، يستدرن جانبا ويتخذن أوضاعًا مستفزة مثيرة" (١٠).

ويسبق حدوث هذا المشهد انفراج الجوائط الخلفية للمنظر الافتتاحى لتكشف خشبة مسرح منحدوة مساحتها ٣٠ قدماً . وحين تظهر السيدات أعلى التل ، على خشبة المسرح الجديدة المنحدوة ، يتأملهن "ماكس" من مكانه بتليسكوب معكوس ، ثم يرن جرس وتعقبه موسيقى ، ويشرع "ماكس" في الرقص بينما يبدأ الحائط الخلفي في المعودة إلى مكانه لحجب النساء عن عينيه ، وبينما يبدأ الصوت المسجّل في تأمل الأسباب التي قد تدفع "ماكس" إلى الرقص في مسرح تقليدى . ثم يتوقف "ماكس" عن الرقص ، وبعلن الصوت المسجّل أن ما سبق كان استهلالاً - مجرد برولوج ، ويضيف أن المسرحية نفسها "سوف تبدأ رعا بعد خمس دقائق" . وبعد ذلك :

"ماكس: (مادا يده) الآن أريد يعض الماء.

الصوت : الآن يمد يده . ما الذي سوف يُوضع في يده ؟

ماکس : يدُّ أخرى .

(تدخل "رودا" وتضع يدها في يده.)" (١٧)

ويتسم الحوار في هذا العرض – مثله في ذلك مثل التعليقات والأحداث – بالفجائية وإمكانية التفسير على أكثر من وجه . فالحديث بين "رودا" و"ماكس" يكن اعتباره حواراً بين شخصيتين كما يكن اعتباره ترديداً لأفكار وتأملات الصوت المسجّل، ولكن "ماكس" يشارك الصوت في التحكم في مسار الحوار ، وهو على أي حال يشغل جسمانياً مركز الرؤية . والمسرحية في هذا ترفض تبنّى أي منطق أو منظور مألوف أو تقليدى واحد وإبرازه ، بل تسعى واعية إلى تأمل العمليات التي يعتمد عليها بناؤها وتلقيها . ولكن حتى هذا التأمل نفسه لا يوفر للعمل نقطة ارتكاز ملموسة ، وذلك لأن شرح أي عملية بعينها والتدليل عليها يكاد أن يختفي قاماً تحت وطأة القعال المنزور ، والاستطرادات الساخرة ، والحوارات الهزلية الفاقعة ، أو التناقضات البسيطة وتغيير المعنى. أما عن الأداء ، فيدلاً من أن يتفاعل المنظون مع بعضهم البعض من خلال النص كانوا يتوجهون بالحديث مباشرة إلى الجمهور الذي سلطت عليه الأضواء قاما مشلهم ، ويؤدون أدوارهم دون انفسال مع تلوين تبرات الصوت وتفييرها بصورة داتمة ألما . وقد أدى هذا الأسلوب في الأداء إلى إفراغ سلوكهم من محتواه العاطفي الذي تشير إليه المشاهد أو بشي به الحوار ، فا أدى إلى تعريذ وفضع محاولات المرح التقليدي للإيحاء بالشخصيات ، وإبراز التفاعل الخيالي . بينها ، وإضعها تحت الأضواء .

وكما أن تنظيم توالى عناصر العرض زمنيًا وترزيعها مكانيًا يستهدف إحباط أى محاولة لبناء صورة موحدة ، فإن تشكيل المساحة المسرحية المخصصة للأداء يكشف بدوره عن خيارات وأهداف "فورمان" . فوظيفة الأثاث والمهسات المسرحية فى هذا المرض هى إبراز وتأكيد التصميم الأساسى للمساحة المسرحية . وزيادة فى التأكيد أضاف "فورمان" حبالاً مشدودة بعرض المسرح ، تشبه خطوط الرسم البيانى ، وتبرز تمسيمات وأجزاء مساحة الأداء ، ويستخدمها الممثلون فى تأكيد وخلق أطر وبؤر اهتمام مختلفة . ولا كان مسرح "فورمان" المسمى بمسرح الهستيرية الوجودية يتمتع بطبيعة خاصة ، فإنه يسمع بتغيير معالم مساحة الأداء بصورة مستمرة ، بما فى ذلك تحويل عبق المساحة من اثنى عشر إلى خمسة وسبعين قدماً كما فعل فى عرض إشباع وغيات الجماهير .

وكأن كل هذه الوسائل لم تكن كافية لضمان انفصال الجمهور انفصالا واعيًا عن متتالية الأحداث والصور التي يقدمها المرض ، فقد استخدم فورمان في إشهاع , غيات الحماهير نظامًا معينًا لتفتيت الحواز بأكثر الطرق تعسفًا وإعتباطًا، فقام بتسجيل حوار المثلن الأربعة الرئيسيين على شريط "بحيث ينطق كل منهم بكلمة منفصلة في تتابع مستمر بغض النظر عن الكلمات المخصصة لأدوار كل منهم في النص " (() ثم قام بترزيع أصوات المثلن الأربعة على أربع سماعات منفصلة بحيث انفر صوت كل منهم بسماعة منفصلة ، ثم وزع السماعات الأربع على الأركان الأربعة لقاعة المتفرجين. وإذ يتسابع الحوار ينطق كل ممثل بصوته الحي كلمات هامة فوق الصوت المسجل ، إلى جانب بعض الققرات التي يود "فورمان" أن يوكدها فيتركها دون تسجيل لينفره بها المشلون على المسرح . أما صوت "فورمان" المسجل ، الذي يتميز بنبرات عميقة محسوبة ، فيصل إلى أسماع المتفرجين من سماعة وضعت في أقصى خلفية قاعة الجمهور لتخلق فيما يبدو بؤرة اهتمام في الخلفية توازن بؤرة الاهتمام التي يخلقها الوجود الجسمائي للممثلين على المسرح أمام المتفرجين .

وقد تشكل عرض إشباع رغبات الجماهير - مثل كل عروض "فورمان" - من خلال الاهتمام بفعل الكتابة نفسه في كل لحظة على التوالى ، واعتبار كل لحظة من المتصلة عما يسبقها أو يليها . فكل نصوص "فورمان" ، أو سيناريوهات عروضه ، تبرهن على اهتمامه المستمر والمتجدد باللحظة الراهنة ، وعلى أنها نتاج لمحاولة دؤويه لمقاومة أي نزوع نحو الاستمرارية أو الوحدة من خلال المادة التي يدونها على الصفحات . وعملية الكتابة هنا تتضمن عملياً ، وبصورة حرفية ومستمرة ، "ألبده من جديد" ، وتصل عبر هذا إلى بناء يتشكل من مجموعة من "البنايات الفاشلة" المتكررة (١٠٠٠).

الدوم ، فأنا أنام لفترات قصيرة أثناء النهار ليصفق ذهني فأستطيع البدء من جديد — وكأنني أبدأ يوماً جديداً يأتي بالكتابة من مكان جديد … ثم أطلق الكتابة علي الورق وكأنها سلسلة من الطلقات النارية التي تنطلق في دفقة واحدة ، وحتي أتجنب أن يجرفني نهر الخطاب الذي بدأ ينخذ مساره فإنني أعود مرة لخري إلى موقع إطلاق النار ، وهذا يعنى أن أنام مرة الخري،

وبهذا أخي التيار الذي صنعته بفقة الكتابة التي أطلقتها من قبل ، وأنكر عليها نزوعها إلي أن تحيا حياة مستقلة وترسم بنفسها طريق نموها وتطورها . بعدها أصحو وقد تطهرت وأعاود إطلاق النار مرة أخري

ومثل هذا الإفراط والتزيد في تجزئة فعل الكتابة ينتج عملاً لا يتميز فقط بمرجعيته الذاتية الحادة بل يحفل أيضا بالتناقضات الظاهرية والمفارقات . فسنهج "فرومان" ينهض على الملاحظة الدائمة لما يكتبه ومحاولته الدؤوية لإحباط تحققها في شكل ينهض على الملاحظة الدائمة لما يكتبه ومحاولته الدؤوية لإحباط تحققها في شكل "مسرحية" بالمفهوم التقليدي وذلك لتجنب أي دلالات شكلية أو تهمية للعناصر التي يستخدمها . ويؤكد "فرومان" في مانيقستو مسرح الهستيرية الوجودية رقم I (١٩٧٧) أن الكاتب يجب أن يكتب عن طريق التفكير ضد المادة التي يستخدمها التي يختارها تغري بنشسيرها على نحو يرفضه "فورمان" وينكره على نفسه وعلى التي يختارها تغري بنذأ مسرحية إشهاع رغهات المجمهور بوعد بالشرح والتفسير لابلبث جمهوره . وكما تبدأ مسرحية إشهاع رغهات المجمهور بوعد بالشرح والتفسير لابلبث على وجود حبكة أو قصة لاتتحقق أبها . ولا يقتصر هذا النوع من الوعى الذاتي على الكتابة فقط بل يمتد أيضا إلى أسلوب "فورمان" في إخراج نصوصه فهو أسلوب يحاكي الطبيعة المشطية للتص بدلاً من أن بسعى إلى تحقيق أي نوع من التوحد يحاكي الطبيعة المشطية للتص بدلاً من أن بسعى إلى تحقيق أي نوع من التوحد والترابط المنطقي النهائي . وعن أسلوبه في الاخراج بقول "فورمان" :

ورغم أن النص يشير بوضوح إلى وجود شخصيات تلعب أدواراً مستقلة ، إلا أن تشتيت وتغتيت الحوار بين المشلين بالصورة التى وصفناها آنفا ، وكذلك توجه المثلين بحديثهم إلى الجمهور بدلاً من مخاطهة بعضهم البعض ، إلى جانب طبيعة الاتعكاس الذاتي التي تطبع النص تتمعد كلها في معارضة ومناوأة أي قراء منطقية متسقة لهذه الإرشادات والإشارات ، كما تحبط تبلور ملامع أي شخصية في العرض بصورة درامية مقنعة فهده مقنعة ومحددة الملامع . فهدلاً من أن يقدم لنا "فورمان" شخصيات درامية مقنعة فهده يعمود المرة تلو المرة ، بشكل متكرر ، إلى نقطة الهداية ليطرح أمامنا الاحتسالات المديدة المختلفة لكل شخصية من الشخصيات ، وذلك إيانًا منه بأن "الحركة أو الدافع الذي لا يسفر عن شيء (ولا يحقق نفسه) . . . يحقق ذلك الشيء الآخر الذي ينشط ويصمل من ضلالي" (. وهذا يعني في قبول آخر أن "الهدايات الكاذبه" تصييده (وتعيد المشاهد ضبئاً) إلى فعل البناء في صحوته الأولى سواء في مرحلة الكتابة أو الإراج أو القراءة والتلقي .

ومن الواضع أن مثل هذا الهجوم الذي يشنه "فورمان" باستمرار على المعنى وعلى الترابط بين العناصر ، والذي يميز كل عروض مسرح الهستيرية الوجودية الذي أسسه ، يذهب إلى أبحد من مجرد تدمير وحدات المسرحية التقليدية أو العرض المسرحي يذهب إلى أبحد من مجرد تدمير وحدات المسرحية التقليدية أو العرض المسرحي التمشيلي . ففي كل فحظة من فحظات العرض المتنابعة يبدو "فورمان" وكأله يوجه استراتيجياته في مسار مضاد لنشاط المتفرج وسعيه نحو الفهم والتقسير واكتمال المعنى . وتفضى هذه المقاومة المستمرة من جانب المتلق لعناصر المسرحية المزمعة ، (عن طريق بناء نسق منطقي مترابط ينتظمها) المتلقى المعارف تأجيل تبلور العمل في وعي المتلقى ككل متكامل مُسرِّد يكن أن ينسب المتلقى إليه معنى ومناسبة والمستويدية الوجودية رقم II : "مين نشعر بأن كل لحظة فهر يقول في مانيهستو الهستيرية الوجودية رقم II : "مين نشعر بأن كل لحظة جديدة وأننا غوت في كل لحظة تعبد لنواد من جديد ، فإن هذا يعنى أننا أحيا ، أما النمو المطرد (المتنامع) فيعني الموت ، إنه تشيؤ وتجميد للعهاة عند لحظة أحيا ، أما النمو المطرد (المتنامع) فيعني الموت ، إنه تشيؤ وتجميد للعهاة عند لحظة أحيا ، أما النمو المطرد (المتنامع) فيعني الموت ، إنه تشيؤ وتجميد للعهاة عند لحظة أحيا في صورة شي " (**)

ويتولد هذا التشيؤ من العادة والاعتياد ، ومن الرغبة في الأمان ، وفي النهاية من

ورغم أن هذا التفتيت المنظم الذي يسعى إليه "فورمان" في أعماله المسرحية ، بالإضافة إلى تناوله الواعى لعملية المشاهدة ، يتضعنان رفضًا لوهم وجود أى "شيء" في انفصال عن المشاهد ، إلا أن أعماله تُبقى بصورة مقصودة على بعض مظاهر هذا الوهم . فإذا قارنًا أعمال "فورمان" بأعمال الإخرى التى انحرفت عن الأساليب المألوفة في الفن ، ووظفت منهج المسادفة في التكوين الفنى ، سواء في مجال التصوير أو في الفن ، ووظفت منهج المسادفة في التكوين الفنى ، سواء في مجال التصوير أو التحت ، أو الأعمال التشكيلية الأدانية (Performance) أو الرقص (17) " ، تجد أن "فورمان" يتبع طريقًا يرى أنه يتجنب في آن واحد طرق الإبداع التقليدية القائمة على توظيف التعمليل (representation) ، وكذلك المسلميات الإبداعية القائمة على توظيف عنصر المصادفة المشوائية . وبرى "فورمان" أن محاولة "التخلى" عن المعنى عن طريق توظيف المصادفة ترتبط بنوع آخر من أنواع "التشيؤ" ، كما يعتقد أن الطريق الذي توظيف المصادفة ترتبط بنوع أخر من أنواع "التشيؤ" ، كما يعتقد أن الطريق الذي بسلكه ليس طريقًا للهروب من هذه "الانحرافات" عن الأساليب المألوفة في الفن ، بل طريقًا لإدراكها . وفي الماليفستو الأول لمسرحه يعدد "فورمان" ثلاثة مسارات رئيسية للإبداء :

 ١) الابراع القائم علي للنطق – كما وظفه للثمب الواقعي ، ونحن نرفضه لأن العقل حين يبعلم مسببقا الخطوة التبالية فإنها تفقد عنصس الجدة والمهشة بالنسبة له فلا يستجيب لها استجابة حية .

٧) الإبداع القائم على للصائفة والحدث الطاريء والحدث التعسفي ،

٣) الإبداع القائم على طرح إمكانية جديدة (كل ما يُخلُ وزنه بالألوف) - والإمكانية الجديدة هي مايدسه البدع بحذق وضفة في الساحة الواقعة ما بين كل ماضو منطقي وكل ماهو طاريء وعشوائي . و لأن الإمكانية الجديدة تقاوم الإندماج السريع داخل النظام العقلي فإنها تبقي العقل في حالة يقظة وحدوية . وهذا النوع من الإبداع هو ما يجب اختياره دائما: (٢٩).

ومسرحية إشباع رغبات الجمهور تتسق مع اختيار "فررمان" الإبداع القائم على طرح إمكانية جديدة ، فهى تعاود الإشارة بصورة مستمرة إلى وجود عمليتى التمثيل (representation) وإنساج المعنى أو الدلالة ، وذلك حتى تتمكن في كل مرة من قلب الترقعات التى تفرزها الإشارة إلى هاتين الممليتين رأسًا على عقب . ويدلاً من أن تدعو المشاهد إلى قراءة "العمل" وتفسيره ، أو أن تحاول الإقلات قامًا من شروط وجود "العمل" ، تقوم المسرحية مرارًا وتكرارًا بتجديد الوعد بميلاد العمل واكتماله ، لكنها تسعى دائما إلى إحباط عمليات الربط والاستمرار والتواصل التي يعتمد عليها العمل في تحققه ووجوده . وهكذا ، وعن طريق الإثارة المستمرة لأغاط من التوقعات في كل لحققة ثم هدمها بصورة منظمة يعارض العمل أساس وجوده ويدمر مصداقيته . ويفضى خلقة ثم هدمها بصورة منظمة يعارض العمل أساس وجوده ويدمر مصداقيته . ويفضى خلا في رأى "فورمان" إلى بزوغ عملية نقدية تصبح "جسد المسرحية ولحمها" . ولما تعريفها يتخذ شكل المفارقة ، إذ تصبح "عملية نقدية تتناول مسرحية لا وجود تعريفها يتخذ شكل المفارقة ، إذ تصبح "عملية نقدية تتناول مسرحية لا وجود أها" . "مسرحية تطرح عناصرها الأولية أمام أعيننا باستمرار لكنها لا تظهر أبداً لها "دينهاية الأمر – مسرحية تؤجل دائما تعقق وجودها واكتمال معناها .

ونخلص من هذا إلى أن اهتمام "فورمان" بتعطيل مفهوم "العمل" ككيان متكامل - "كشيء" في حد ذاته - لايستهدف بالدرجة الأولى التشكيك في وجود شيء يُسمى "العمل" ، بل يهدف أساسًا إلى التركيز على عملية الخلخلة والتعطيل ذاتها . وهذا يعتى فى مسرحياته أن تظل فكرة "العمل المتكامل" - أو إمكانية وجوده على الأقل -قائمة فى نفس اللحظة التى تتحلّل فيها بفعل سياسات الخلخلة والتعطيل التى يوظفها المؤلف . ويؤكد "فورمان" هذا فيقول :

أعتقد أن نفع العمل بصورة ما إلي التحلّل هو أمر مرغوب ، فحساجة العسل إلي إقناعنا بصنيقه تدفيعه نائسا إلي الكتب والتظاهر بما ليس هو عليه ، لكن الشيء المنتج والمثير حيثًا بالنسبة لي هو دفع العمل إلي التحلل بصورة واعية إلي أقمي برجة ... بل انتي أرغب في أن أجمل عملية التحلّل هذه جزءً من بديث تشتمل عملية البناء القعلية للعمل علي بنية العمل ... بحيث تشتمل عملية البناء القعلية للعمل علي تزامن تمقّق العمل وتحلله في أن واحد (٢٠٠)

ويشل هذا التوتر بين التواجد والتحلل عنصرا أساسيًا ليس فقط في فكرة "فورمان" يُوظف في عن "العمل" ، بل أيضًا في تناوله لبعض عناصره بالتحديد . إن "فورمان" يُوظف في عن العماله سياسة يكن وصفها بأنها سياسة إلها م مُنظم ، وصرف متعمد للانتباه بعيداً عن أي منظور يمكن أن ينتظم الأحداث أو أي إدراك لترابطها واستمراريتها . ولهذا كثيراً ما يلجأ إلى تقديم عند من المحاور (أو البؤر) المتناقضة في تزامن حتى يدمر الإحساس بوجود أي مركز للعرض . فهو لا يكتفي بجرد تقديم أحداث متناقضة ، بل يُشكل أيضا "كولاج" من مراكز الانتباه المتصارعة التي ترتبط بعضها بالبعض في يُشكل أيضا "كولاج" من مراكز الانتباه المتصارعة التي ترتبط بعضها بالبعض في العارض " ، بل وكثيراً ما يستخدم أصواتًا المادية إلى الإيقاع الموسيقي المهيمن في العرض " ، بل وكثيراً ما يستخدم أصواتًا والصرخات وأصوات الخيط والطرق والارتطام والاصطدام " ويوظفها في تقطيع والصرخات وأصوات الخيط والطرق والارتطام والاصطدام " ويوظفها في تقطيع الموار أو تأطير فقرات منه أو مصاحبته كلحن مُغاير ومُقابل . كذلك فإن استخدام المناين للمشهد المسرحي ، بل إنه أيضا ، وفي نفس الوقت ، يلفت انتباه المتغرج عن "فورمان" للمشهد المسرحي ، بل إنه أيضا ، وفي نفس الوقت ، يلفت انتباه المتغرج عن "فورمان" للمشهد المسرحي ، بل إنه أيضا ، وفي نفس الوقت ، يلفت انتباه المتغرج عن "فورمان" للمشهد المسرحي ، بل إنه أيضا ، وفي نفس الوقت ، يلفت انتباه المتغرج عن "فورمان" للمشهد المسرحي ، بل إنه أيضا ، وفي نفس الوقت ، يلفت انتباه المتغرج عن

ط بن تأطب بعض الأشباء أو أجزاء من الجسد إلى وجود العديد من الأشباء داخل الشهد ليست لها وظيفة ظاهرة أو "صفة رسمية" واضحة ". وهكذا تقوم عناصر عديدة من تلك التي يقدمها "فورمان" في عروضه بإثارة ترقعات المتفرج واستغلالها ، يل وتشي ضمنا باستمرار وجودها بدرجة ما في الراحل التالية من العرض ، لكن 'فورمان' يرتب هذه العناصر بحيث ينفي كل عنصر فاعلية الآخر وذلك في إطار صدام وصراء التوقعات المختلفة بعضها بالبعض . وهنا - كما يشرح "فورمان" - يتم تشريه وتحريف مجال المسرحية عن طربق العناصر التي تحتويها ، بحيث يقوم كل عنصر يتشويه وتحريف كل العناصر الأخرى ، وبهذا يتم إقصاء أي تصور عقلي سابق كذلك مكننا تقسير الأسلوب الذي تبناه "قورمان" في تقديم عروض، بصورة مماثلة ، أي كوسيلة أخرى لتحييد النص وكل المعاني التي يبدو لنا ظاهريا وكأنه بطرحها . ولما كان "قررمان" يختار لعروضه تصميمًا سينوغرافيًا دقيقًا محكمًا يضع فيه المثلين بصرف النظر عن أن اعتبارات سبكرالرحية للشخصيات التي يؤدونها ، فقد اختار لأداء أعماله المبكرة أشخاصًا عاديان لا عثلان محترفان - أي مؤدين متحررين من أي قاموس أدائي قد يحاونون من خلاله نستحلاص خيط مستمر متناس من النص - كما أن افتقار هؤلاء المؤدين غير الدربين إلى تقنيات الأداء التمثيلي كان يفسح المجال لإقراع الشخصيات والأدوار من أي عدق سيكولوجي ، وبالتال التحبيد اي مضمون عاطفي مكن أن ينجم عن هذا العمق .

وقد حاولت "كيت مانهايم" (Kate Manheim) - الممثلة الرئيسية في عروض "فورمان" منذ عام ١٩٧١ وحتى أواخر الشمانينات - أن تبلور من خلال عملها معه خصائص الأداء التي يتطلبها في صورة قاموس أو منهج أدائي محدد . فكان أداؤها الجسدي -- كما تقول - يتميز بالقطع الدائم لاستمرارية الحركة وتدفقها ، وبالسعى الدورب الواعي "لعارضة الحركة الطبيعية للجسد" (١٦٠) كذلك كانت في أدائها لأدوارها تركز على حضورها الشخصى كمؤدية ، بدلاً من التركيز على الدور أو الحالة النفسية للشخصية أو الجو التفسى للمشهد . وهكذا كان أداؤها يتأرجح دائما بين إحساسها القوى بحضورها الشخصى الذي كان النسق الحركي المقد الذي تتبعه

يزيده حده - وبين السماح لعقلها بأن ينقصل عن النص ويهيم على سجبته ومن خلال هذه التقنيات - كما تقول - "أحاول أن احتفظ بنفسى في حالة عدم توازن ... أن المحتفظ بنفسى في حالة عدم توازن ... أن احتفظ بنفسى في حالة تجعلنى أشعر بالدهشة دائما إزاء ما أفعل أو ما يحدث حولى (٢٨) . وهذا يعنى أنه بينما تقدم المسرحية علامات دالة على الشخصية ، فإن "مانهايم" لا تحاول أن تجسدها في أي صورة ستماسكة ، ويينما تركز "مانهايم" انتباهها على الجمهور ، وتتأمل حضورها كمؤدية أمامه ، لايمدها النص بكلمات مباشرة لتعبر عن هذا بوضوح .

وفى ضوء ما سبق يمكننا فهم أعمال "فورمان" باعتبارها محاولة لترتيب عناصر العرض بطريقة تخلق حواراً مستمراً وانمكاسات وأصداء بين التوقعات التي يثيرها كل عنصر أو الإمكانات التي يغيرها كل عنصر أو الإمكانات التي يطرحها ، وبين سباق هذه العناصر اللي يهيرها إلى تشتيتها أو صرفها عن تحقيق أي مجموعة محددة من التوقعات . والأمر هنا إلا يقتصر على مجرد طرح الحلة أو تصور ثم تعطيلهما ، بل يتخطى هذا إلى إدراج عناصر تقليدية ، مثل الشخصية والانفعال والحبكة ، ثم إرباك دلالاتها ورحص نيعا أنبها في لحظة للايوجه اهتمامه المباشر إلى تحقيق تعدد "التفسيرات" ، بل إلى "تعليق" قبل التقسير ذاته - أي إلى تلعليق" قبل التقسير وذلك كي تصبح حقيقة اتخاذ القرار ذاتها كواقعة ، وليست نتائج القرار ، هي موضوع وذلك كي تصبح حقيقة اتخاذ القرار ذاتها كواقعة ، وليست نتائج القرار ، هي موضوع والكشي والتركيز . وعن هذا يقول "قورمان" في المانيفستو الأول السرحه :

لاتوجد ، الآن سوي مشكلة مسرحية واحدة : كيف نبذع عرضا مسرحيا يجعل التفرج يشتير من شلاله خطر الفن ، ولاعني بهنا شطر الاندماج في العمل أو للجازقة بالتعرض له أو احتمال الاستفزاز والإثارة ... بل أعدي الفعار الكامن في أي قرار بتشذه للتف ج حين بواصه العمل الفنى (٢٩)

وفي هذه الجوانب تشير أعمال "فورمان" إلى الطبيعة الطارئة لوسائلها الخاصة ،

وتسعى إلى تعربتها عن طريق عرقلة عطية التلقى بعيث تكشف دور المتفرج في تحقيق وجود "العبل" ونشاطه الدلالي . والعمل في هذا يوجه اهتمامه إلى إثارة وعي المتخرج بذاته ودوره ، وتنبيهه إلى نشاطه ، بحيث عائل هذا الوعى الذاتي لدى المتفرج نفس الوعى الذاتي الذي المتفرج نفس الوعى الذاتي الذي يصاحب عملية توليد النص في حالة المبدع. ويصف "فورمان" هذا الرعى الذاتي الانعكاسي بأنه :

> ينتج عن اليقظة (والقدرة علي للشاهدة) : فـالت تشعر بـانك في مكانين مختلفين في وقت واحد (ويجـتـاحك إحسـاس بالنشوه) . إنه وعي ثنائي مزنوج ، فـانت في نفس الوقت : ١ – تشاهد ، و٢ – تري نفسك وأنت تشاهد . (١٠)

ويترتب على هذا أن الشكل هنا لا يعنى شيئًا يتضمن في صليه وطبيعته معناه أو دلالته ، بل يعنى أنه شكل أدائيً فاعل بالمعنى الحرفى للكلمة – أى استراتيجية عمل أو مجموعة متسقة من الخطوات التي تهدف إلى تعرية حقيقة طبيعتها التقليدية القائمة على العُرف . وترى هذه الأعمال – التي "لايتجسد موضوعها في أى من عناصرها المرثية" ((13) – أن دلالة الشكل والموضوع هي أمر اعتباطي تعسفي يخضع للعرف والتقاليد ، فالشكل والموضوع لايجسدان أي معنى في ذاتهما ، بل هما مجرد وسائل للعرصل إلى اتفاق بشأن معنى العمل . ومن ثم فإن :

الشكل ليس وعاء (للمضمون) بل قاعدة لتوليد الخطوة التالية المتملة . وفي هذا يكمن الوضوع (أي في تلك الخطوة التالية التي يفرضها الشكل أو يمهد لحدوثها) . فما جرت العادة علي تسميته بالمضمون أو للوضوع ليس سوي نريعة للبدء في عملية التفاوض بشأن للعني ، وهذه العملية هي للوضوع الحقيقي للعمل (٢٤).

مايكل كيربي: مسرحية أول علامات النفسخ (١٩٨٥) -١- irst Signs of Decadence

وبالمتارنة بسرحيات "فورمان" التي قدمها في إطار مسرح الهستيرية الوجودية الدوشة ، تتميز مسرحيات "مايكل كيربي ، والعروض التي قدمها من خلال الفروشة البينائية بإدماجها للأشكال والأسالين التقليدية . ففي مسرحية أول العواشة البينائية بإدماجها للأشكال والأسالين التقليدية . ففي مسرحيات "غرقة علامات المقطسخ (١٩٨٥) – التي وصفها "كيربي" بأنها من نرع مسرحيات "غرقة شخصيات لتقدم قراء أولى لمسرحية بدينة أمام بعض الأثرياء الذين يحتسل أن يتحمسوا لتصويلها . وحين تبدأ المسرحية الأم نتعرف تدريجيا على الشخصيات الخاصرة وهم بياتريس والدن، مؤلفة المسرحية الأم نتعرف تدريجيا على الشخصيات اللي ألف كتابًا في علم النفس نال شعبية كبيرة ، والدكتور جوتفريد شيرتشن زوجة ثرى من كبار أرباب الصناعة، وإلفريد إليتر وجون تشارئز فورت ، وكلاهما ممثل روضمنا لي سياق محدد يمكن قراءتها وتفسيرها من خلاله . واتساقا مع هذا ، وكمادته دائمًا ، يسموغ "كيربي" نصه بهدف الوصول إلى أسلوب العرض الواقعي ، وحجته في هذا ، وكمادته المداهد" أن المسرح بالنسبة لي هو المسرح الواقعي" كما "أننا جميمًا نقهم الواقمية" (١٤) المسرح بالنسبة لي هو المسرح الواقعي" كما "أننا جميمًا نقهم الواقمية" (١٤)

ورغم ذلك، يتضع في المسرحية احتمام "كيربي" بالبناء بصرف النظر عن الوحدات التقليدية في الدراما الواقعية ، أو حرصها على إخفاء الصنعة ، والإيهام بأنها تشف عن الراقع كما هو دون تدخل . فيناء مسرحية أول علامات التفسيخ لا يعشد الأسلوب الواقعي نفسه بصورة مباشرة ، بل يتحكم فيه نظام معقد ومركب من القراعد يخضع له تضاعل الشخصيات مع بعضها البعض ، وكذلك دخول الشخصيات إلى المسرح وخروجها منه ، إلى جانب الإضاءة والمرسيقي بل وأنسقة الاستجابة العاطفية أيضاً . فني الفصل الأول مثلاً ، الذي تلتقى فيه الشخصيات انتظاراً لبدء القراءة، يحدد "كيربي" تسعة مراقع فقط على خشبة المسرح يكن للمخلين الوقوف أو الجلوس فيها ،

ويُعين "كبيربي" هذه المواقع "وفق المصطلحات السائدة في الإرشادات المسرحية الكلاسيكية التي توجد في كتب تعليم الإخراج المسرحي مثل "عمق المسرح" ، "مقدمة المسرح" ، "منتصف المسرح" أو "يين" أو "يسار" المسرح" (. ووفق قاعدة أخرى لا يسمع "كيربي" لأكثر من ثلاثة من المثلين الخمسة بالتراجد معًا على خشبة المسرح في أى وقت من الأوقات ، فإذا دخل ممثل لابد أن ينسحب آخر من المتواجدين على الخشبة. كذلك يجب أن يغير المثلون مواقعهم إلى مواقع جديدة كل خمس وعشرين ثانية . وفي هذا السياق يقسم "كيربي" المواقع التسعة إلى مجموعات تتكون كل منها من ثلاثة مواقع ، "ويجب على المثلين استخدام كل مجموعة من هذه المجموعات مرة ، ولايُسمع بتكرار مجموعة أكثر من مرة واحدة" (٢٠٠) . ومع نهاية الفصل تكون الفترة الزمنية التي قضاها كل ممثل على خشبة المسرح مساوية للفترة التي قضاها الآخرون . وفي الغصل الثاني - وهو فصل قصير - تتوجه الشخصيات إلى المتفرجين وتخاطبهم باعتبارهم المولين المنتظرين الذين يترقبون قراءة المسرحية ، بينما تعتمد بنية الحوار الذي يتطقون به على تكرار كلمات وجمل معينة . وما أن ينتهى جميع المثلين من مخاطبة الجمهور كل على حدة حتى ينتهي الفصل . وأخيراً ، في الفصل الثالث ، يتحرك المثلون بين ثمانية مواقع لها علاقة وثيقة بمواقعهم في الفصل الأول لكنها لا تتطابق معها ، ولا يُسمح لهم بالكلام إلا أثناء الحركة . ويقسم "كيرين" هذا الفصال إلى واحد وثلاثين وحدة تسمح لكل شخصية من الشخصيات أن تبقى وحيدة على خشبة المسرح لمدة ثلاثين ثانية ، وبالظهور مرة في صحبة كل شخصية من الشخصيات الأخرى لمدة دقيقة ، بينما تظهر كل مجموعة من ثلاث شخصيات لمدة تسعن ثانية ، وكل مجموعة من أربعة لمدة دقيقتين ، وفي النهاية تظهر كل الشخصيات الحمس معًا لمدة دقيقتين ونصف. ومع تتابع أحداث هذا الفصل الأخير تتكرر لوحات مسرحية معينة مع اختلاف الشخصيات التي تجسدها .. وهذه القواعد ، في رأى "كيربي" تكسب أداء المثلين وحركتهم خاصية عيزة محسوسة ، تختلف عاما عن خاصية الأداء في الفصل الأول ، وهي خاصية يدركها المتفرج حتى إذا لم يفهم النسق الذي يحكم الأداء فهمًا واعبًا (٢٦)

إن الجمع هنا عن قصد بين الأسلوب الواقعي ومثل هذه الأنماط التعسفية يقضي

إلى قيام صراعات وضروب من التوتر لا يستطيع المثل أو الجمهور حسمها بسهولة .
ويؤكد "كيربى" نفسه أهمية هذه الصعوبة فهو يرى أن التوتر بين الجوانب التمثيلية
الإيهامسية (representational) الذي يزق البروانب غسيس التحشيلية
من المصل . ويتجلى هذا التوتر بالنسبة للممثل في عرض أول علامات المتفسخ في
ضرورة تبريره لتصرفات قد تبدو لامبرر لها ، وذلك حين يؤدى أفعالا وليدة منطق
شكلى في إطار مُخطط تخطيطا واقعيا واضعا . أما بالنسبة للمتفرج فإن اعتماد كل
من المُخططين والواقعي – على بعضهما البعض ، وتوقف تحقيق كل منهما
على تحقق الآخر ، يفضى إلى استحضار عدد من التفسيرات المتعارضة ظاهرياً في
نفس المساحة – ويوجي "كيربى" نفسه بان هذا التوتر هو مقتاح المسرحية ، ويذكر أن
"أسلوب البناء هنا يناهض المادة الدرامية التقليدية ... فهو يستخدم غطين مختلفين
من التفكير ويضعهما جنباً إلى جنب" (١٩)

ومشل هذا التحاور لا يُشكل في حد ذاته هجرماً على الواقعية أو الشكلية .
والواقع أن أبنية مسرحية أول علامات التفسخ لا غفل مجرد مُقابل لنوع من الواقعية ، بل تنحو الجسمهور إلى التعرف على الواقعية من خلال تنظيم شكلي واضع ، بل وبالرغم منه . أضف إلى ذلك أن هذه الأبنية نفسها تتجلى في العرض من خلال الإبراز الرغم منه . أضف إلى ذلك أن هذه الأبنية نفسها تتجلى في العرض من خلال الإبراز الواقعية المتعرفة المنتها عادة ما تُبقيها في الخامة على تفسها بصورة فعالة ، وذلك لأنها الاسمى بالدرجة الأولى إلى هزية الواقعية ، بل عن تعديل غط تلقيها والنظرة إليها . وهي تفعل ذلك عن طريق توظيف ومناهضة أن نرى في هذا العرض إنصاحاً صريحاً عن الطبيعة التقليدية المفتعلة للواقعية - رغم في هذا الموض إفصاحاً صريحاً عن الطبيعة التقليدية المفتعلة للواقعية - رغم طبيعة وتأثيرها ، ودعرة للمتلك إلى الاشتباك مع العرض اشتباكا يُحكنه من مسلحظة طبيعة وتأثير الأسلوب الواقعية في أن واحد . ويؤكد "كيريي" أنه يرى "أن واقعية التشيل لا علاقة لها بامتناع المتفرع طوعاً عن تكذيب ما يعدث أمامه على خشبة المسرح - أي أنها لا تلعب دوراً في إقناع المغرج بصدق الأداء . ويضيف قائلاً :

إنه لشيء رائع في للسرح أن تشساهد معشالا يؤدي أداء واقعيا فالا تقول ما أقربه إلي الواقع ، بل تقول : ياله من معثل . وأنا أنشد الاستجابة الشانية ... فهي تعني أننا ددرك أن الأمر مجرد تعذيل لكنه رغم ذلك حقيقي وصادق للغاية (١٥١)

ولما كانت مسرحية قول علامات التفسخ مسرحية تقاوم أى قراء لبنائها وأسلوبها لاتتم من وعي بعسلية القراء ذاتها ، فإن مادتها الظاهرة تركز بنفس الدرجة على هذه الدوترات ، وتعطل أى قراء مباشرة لمعناها دون تأويل . فالمناقشات التي تدور بين الشخصيات مثلاً يكن قراءتها في أحيان كثيرة باعتبارها حواراً في مسرحية واقعية وفي نفس الوقت كتعليقات ذاتية ، من جانب المسرحية نفسها ، تتناول طبيعتها الشكلية ودلالتها . ولأن المنى هنا تتنازعه إمكانيات تفسير متعددة ، فإنه يصبح مثار خلاف وذلك رغم وضوح عناصر المسرحية .

إن مسرحية أول علامات التقسخ تدور في الظاهر حول قراء المسرحية الجديدة للشخصية التي بقدرتهم قويلها ، للشخصية التي بقدرتهم قويلها ، ومع هذا ، نظل طبيعة ومغزى هذا العمل الدرامي الترقب أمراً مجهولاً مُحيراً . فرغم أن الشخصيات تنفن الفصل الأول في الاستعداد لتقديم قراء ثلسرحية الجديدة ، ثم تنفي الفصل الثاني في إعطاء الجمهور مقدمة تهيدية لهذه القراء ، فإنها لا تذكر في تلك الاثناء شيئاً عن المسرحية التي سوف تقرأ ، ولا عن مادتها أو موضوعها ، بل ولاتخبرنا حتى بعنوانها . ويصور لنا الفصل الثالث أعقاب القراء وأزها على ولاتخبرنا حتى بعنوانها . ويصور لنا الفصل الثالث أعقاب القراء وأزها على لمن المتعاب القراء وأرابات شافية لهذه للمناطقة على المراحية المؤلفة المؤلفة على المنطقة عن المراحدي المشخصيات وهي تمثلة محترفة تدعى الفريد أن تلعب دون تعرض إحدى الشخصيات وهي تمثلة محترفة تدعى الفريد أن تلعب دون تصيحة شخصية ذكورية تُدعى "مورو" في النص المزمع قراءته ، وهي في هذا تتبع نصيحة الدكتور "شيرنشن" في كتابه الراتج الأحلام والرصور والتفكير المقلالي الذي يؤكد فيه أن التركيب المقلالي الذي لؤكد فيه أن التركيب المثالي الذي الكامل الكتور قراء الكامل المؤلفة المؤلفة الكامل الكنورة المؤلفة المؤلفة الكامل الكريب المقالي الذي الكامل المؤلفة المؤلفة الكامل الكري المقالة المؤلفة المؤ

والتام بين القرى الجنسية المحركة ، والمركز الذي تشعُ منه كل التجارب (() واقتراح المثلة الفريد هنا يبدو في ضوء دوافعها المكنة أقتراحاً يخدم مصالحها الشخصية بسررة واضحة ، لكنه في السياق الشكل العام للمسرحية ككل يفصح عن تورية ساخرة ، فهو يوحي بأن المركز الثالي لمسرحية المؤلفة الخيالية التي تُدعي بياتريس ، وبالتالي لمسرحية أول علامات التفسيخ ، يجب أن يكن عنصراً عامضاً ملتبساً . وزيادة في السخرية تستقي المسرحية هنا العنصر الملتيس من الدكتور "شيرنشن" الذي يقدم نفسه بين الجن والآخر في دور المُفسر للمسرحية الجديدة ، والمزيف لها أيضا عن طبق عليات عن المياتات واطرافاته .

وبالإضافة إلى هذا ، فإن الإشارة إلى الهوية الجنسية الملتيسة هنا يكشف عن جانب هام آخر من جوانب دلالة السرحية - فعين يكمّع الدكتور "شيرنشن" إلى اشتهاء المثل جون تشاراز لمله من الرجال ، ويصف اللواط بأنه علامة على الاتحلال الأخلاقي ، ككتابه المسلمية أن الدكتور "شيرنشن" نفسه متورط في نوع آخر من التفسخ والاتعطاط الأخلاقي . فكتابه المسمى الأحلام والرموز والتفكير العقلاني لايبلو وتقط نتاجاً لتطبيق قاسد ومُعرض لمناهج العلوم في مجال الدراسات النفسية ، بل يصلح أيضا لتطبيق قاسد ومُعرض لمناهج العلوم في مجال الدراسات النفسية ، بل يصلح أيضا الأمر على الدكتور "شيرنشن" فحين تتصبر إلى الشقة التي تضم ولا يقتصم الأمر على الدكتور "شيرنشن" فحين تتصب إلى الشقة التي تصم ما يحدث بين الحين والآخر - نكتشف أن جميع الشخصيات تنخذ مواقف ملتبسة متناقضة من صعود الحزب النازي إلى السلطة ، بل وندرك أيضا احتمال رجود بعض متناقضة من صعود الحزب النازي إلى السلطة ، بل وندرك أيضا احتمال رجود بعض الشخصيات الحكومية والمسئولين (الذين نرجع أنهم نازيون) بين الجمهور الذي يستمع عن احتمال قيام الدولة نفسها بتقديم الدعم اللاتماج مسرحيتهم .

وبالإضافة إلى هذا ، فإن مسرحية المؤلفة التي تدعى بياتريس تُجسدُ بدورها -فيما يبدو - توعاً آخر من التدهور الأخلاقي . فالشخصية التي تدعى روزيللا تقرفها بالتظرية الجمالية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وتبنت مبدأ الفن للفن وإعلا، قيمة الجمال فوق أى قيمة أخرى . ففى موقع من المسرحية تصف روزيللا مسرحية بياتريس بأنها "رمزية إلى حد كبير ... مسرحية تنتحى إلى الرمزية الجديدة" (197). وفى مرحلة تالية تتهم إحدى الشخصيات بياتريس فى غيابها بأنها كتبت مسرحية إباحية تنعر إلى الاتحطاط الأخلاقي والتفسخ الفني – مسرحية إباحية ينتجها أصحاب اللوق الجمالي الرقيع لصالح "جامعى التحف الفنية وعشاق الجمال" (102). لكن ما تسمعه عن هذا العمل يجعله يبدو بعيداً كل البعد عن الإباحية، فالدليل الذي تسوقه الشخصيات لا يعدو أن يكون مجموعة من الصور التي تشرح فوائد العرى وتدعو إليه . ويزداد الأسر التباسا حين تقوم بياتريس بدوما بمخاطبة عمهر المولين المترض فى كلمات يكن تفسيرها على وجهين : إما كشمبير عن رغيتها فى تحرير فنها من أي التزامات اجتماعية وأخلاقية ، وإما كلاعوة للجمهور إلى شجب الفن الذي يتحرر من أي التزام أخلاقي . فهى تعلن :

وتركد مسرحية أول علامات التفسخ مثل هذه المعانى الملتبسة على مستوى الشكل أيضا ، بل إن توظيفها لأقاط شكلية بحتة ("صُمت في انفصال عن مرضوع المسرحية ومادتها ولا تتصل بأي صورة بالشخصيات أو الأحداث (((القلم) على صياغة مادة تتناول بزوغ النازية ، واضطهاد اليهود ، ومسئوليات الفن الأخلاقية ، يكن تفسيره باعتباره غوذجاً بارزا للتفسخ الأخلاقي والفني . وهكذا تضع مسرحية أول علامات المتفسخ نفسها موضع التساؤل وتبدو متورطة في موضوع الانحلال الفني والأخلاقي الذي تطرحه على مستوى المضمون . لكن مثل هذا الصراع بين المادة والأغاط الشكلية في السرعية قد يفضى يدوره إلى التشكيك في تورط المسرعية فعليًا مؤخلة من نوع من التفسخ الفني ، وذلك لأن المسرعية تتولى التعليق من وجهات نظر مختلفة

على نفسها ، وعلى طبيعتها الشكلية ، وتتناول من خلال هذه التعليقات قضية التغفية التغفية التغفية التغفية التغفية التغفية والتغفية على أن يُوجه إلى المسرحية نفسها سوف درجة . وهنا يبدو لنا أن أى اتهام بالتغسخ عكن أن يُوجه إلى المسرحية نفسها سوف يستند إلى كشفها المتعبد المقصود لصعوبة تغييد معنى التغسيخ ومراوغته للتعريف ، والى أن خاصية "المراوغة" هذه تتحول ني السرحية من مجرد "تيمة" أو فكرة ترد في سياقها إلى مفتاح بنائها الشكلي . ويشير "كيري" نفسه إلى أن المسرحية سوف تتحول إلى تعفيل وعرفلة أى محاولة لقراءة معانهها ، خاصة إذا كان هدف القارىء هو التحول إلى قراءة متماسكة ترتكز على الأنكار والمتمون . وفي هذا يقول :

إنني لا أريد أن أقدم شيئاً يُسلي استجابة واحدة ... بل لمب أن أقدم شيئاً منفتحا هاماً ، يتسع للمديد من الاستجابات والتفسيرات التناقضة ، دون أن يذكر أيا منها أو يكتبه ، فتغدو جميعها استجابات صحيحة ... والطريق إلي تحقيق عمل من هذا النوع هو البناء وفق مبدأ التناقض لا الانسجام ، والمزوف عن تثبيت العناصر بإحكام ، وترك فتحات ومنافذ تتبح لها فرصة الهرود (۷۷)

ويجعل "كيربي" شخصياته نفسها تتوقف بإن الجين والآخر لتتأمل دلالات أفسالها ومعانى الأحداث التي تجد نفسها منغيسة فيها - وكأنه يحاول من خلال هذا أن يشد انتباهنا إلى مشكلة المعنى . لكن الشخصيات حين تفعل هذا لاتنجع إلا في تبديد المعاني المحددة أو نفيها خارج حدود التعريف . ففي الفصل الأول ، وبعد لحظة صمت تسأل الممثلة "إلفريد" الدكتور "شيرنشن" إذا كان قد تعرض في كتابه للطبيعة الرمزية للصمت وتطلب رأيه في هذا الأمر . لكن "شيرنشن" بيدو وكأنه لا يستطيع تناول الرمز إلا من ناحية خصائصه ووظائفه الشكلية ، وليس من ناحية دلالاته ، لهذا يقول : "من المؤكد أننا لو فكرنا في الأمر مليًا فسوف نجد للصحت دلالة رمزية" ((١٤٨)). وفي مرحلة

تالية بعلن "غيرنشن" لبقية الشخصيات أنه ينوى أن ينبه المولين حين يتحدث إليهم إلى كل الأغاط الفطرية الكامنة فسى المسرحيسة وذلك حتى "يساعدهم على الفهم" (المنافقة عن يواجه الجمهور في الفصل الثاني يستعصى عليه الأمر ، فيقف صامتاً ، وكأنه يجسد حالة المسمت التي أرحى من قبل بأننا لو تأملناها فسوف نترصل إلى دلالتها الرمزية . لكنه في النهاية بكشف لنا أن صمته هذا لم يكن سوى حيلة "شد أنتباه الحاضرين" . لكن تكرار حالة الصمت هنا تعقيه زلّة لسان تصدر من المشل "جون تشارلز" وتجعله ينساق دون وعى منه إلى تكرار ما قاله "شيرنشن" من قبل بأن الاست حداً "شيرنشن" من

شير نشن : وهل كان للصمت دلالة رمزية ؟

جسون تشسارلين : من للؤكند أننا لو فكرنا في الأمس ملياً فسوف نجد له دلالة رمزية (ثم إلي الجمهور) إننا لا نأخذ مثل هذه الأمور مثخذ الجد إلا حين تتكرر (١)

ومع توالى أحداث المسرحية ، تقوم مثل هذه الأغاط الشكلية ، القائمة على التكرار والمتسائل ، برعزعة وخلط ما توصلنا إليه من دلالات معينة بشأن الأحداث والملابس والمهمات والصور الفوتوغرافية ... الغ كما يفضى إلى تكرار بزوغ السؤال المحير : أين يكمين معنى العمل ؟ أضف إلى ذلك أن أى فرضية منطقية نكونها بشأن أى من الشخصيات الحمس فى لحظة ما سرعان ما تتعرض للتشكيك فى صحتها وذلك لأن المعلمات الدالة على مواقف الشخصيات وعلاقاتها بعضها بالبعض تتغير دلالاتها من العلامات الدالة على مواقف الشخصيات وعلاقاتها بعضها بالبعض وأثناء هذه العملية ، كل على حدة ، لا تكتفى الشخصيات بتغيير منظورها إلى الأحداث ، بل تقوم ، كل على حدة ، بالتعليق على أثر تقنية التكرار نفسها ، وكيف أنها تنفعنا إلى تأمل طبيعة ومعنى بالتعليق على أثر تقنية التكرار نفسها ، وكيف أنها تنفعنا إلى تأمل طابيعة ومعنى الأحداث ، وهكذا تدفع بالمسرحية إلى تحقيق درجة متزايدة من التأمل والوعى الذاتي الصريح ، بحيث تصبح فحلاً فاعله هو مفعوله . إن المؤلفة "بياتريس" حين تفاجأ الصريح ، بحيث تصبح فعلاً فاعله هو مفعوله . إن المؤلفة "بياتريس" حين تفاجأ بصادفة جديدة تعلق على الطبيعة القدرية للأغاط التي تخلقها المصادفات ، والتي

تفرض وجودها على الوعى مهما حاولنا شرحها في ضوء الظروف والعلاقات الواقعية . تقول بياتريس :

> من قبل أخطأ أحمهم العنوان . والأن ضل آخر طريقه . لو وقع أي من هذين الحنظين وصده لما بنا غريبا . اكتهما معا يشكلان مصابقة غريبة حقاً ويجعلان المرء يتسامل عما إذا كان هناك نظام ما ، أو نوع من القوازن والقوافق يحكم الأحداث اليومية العانية (۱۱)

وهكذا وبدلاً من تدعيم اتساق النص وترابطه ، أو تشجيع المتلقى على رصد التيمات المتماسكة ووجهات النظر المتسقة ، وتفسير العمل من خلالها ، يقوم الشكل والبناء في هذه المسرحية "البنائية" بدفع التلقي إلى الوعي بنسبية المعنى وخضوعه للعبديد من العبوامل الطارئة . وقد يبدو مثل هذا العمل وكأنه ينتمي إلى المذهب الشكليُّ ، لكن الاستراتيجيات الشكلية التي يوظِّفها لا قتل في حد ذاتها مادة أو مرضوع أو مركز العمل، وهي في هذا لا تختلف عن العناصر الواقعية التي تنظمها وتؤطرها - فهذه العناصر الواقعية بدورها لا غثل مركز العمل أو مادته . إن الشكل عنا ليس عدفًا في حد ذاته ، كما أن العمل برفض أن يحمله الي وجود خفي شفاف . والمسرحية في هذا تشبه العروض التي قدمها "فورمان" من خلال مسرح الهستيرية الوجودية ، فأهداف هذا النوع من العروض لا تتجسد في الشكل أو المضمون ، بل تتحقق في لحظة الاصطدام بينهما ، حين يتدخل أحدهما في مسار الآخر بحيث تهتز كل المعاني المستقرة . وفي عرض أول علامات التفسخ تظل إمكانية بزوغ المني والتوصل إلى دلالة الأحداث مطروحة على الدوام ، لكن تحديد المعاني يتوقف دائسا على مجموعة من العلاقات ووجهات النظر التي تتسم بالتقلب والغموض والارتداد إلى نفسها . فالعمل هنا يقدم للمشاهد شكلاً فنيا ، يتبنى أسلوبًا مألوفًا في العرض ، يغريه بالتفسير ، لكنه سرعان ما يُربك هذا التفسير ويفنُّده وينحيه جانبًا . فالمشاهد هذا لا يواجد عبرضًا تقليديًا ، بل مجموعة من الخطوات التي توضع له عن طريق 40

الأمثلة المتكررة عدم ثبات المعنى واستقراره ، وبهذا تُعطّل وتُعبط أى محاولة للترصل إلى معنى نهائي للعرض .

روبرت ويلسون : مسرحية نظرة شخص أصم (١٩٧٠)

(Deafman Glance)

تبدأ أحداث مسرحية نظرة شخص أهمم بمشهد يدور أمام سور مرتفع لأحد السجون. على منصة بيضاء أمام السور تفف امرأة سوداء ، طويلة القامة ، ترتدى ثوياً أصود ذا ياقة عالية ، وظهرها للجمهور . على بينها ترجد منضدة يغطيها مفرش أبيض ، وعليها إبريق ممتلىء باللبن وكوبان وسكين . على يسارها يجلس طفل صغير على مقعد أبيض منخفض بلا ظهر أو ذراعين . بالقرب منه يرقد طفل آخر تحت ملاءة ويبدو مستغربًا في النوم . في حركة بطيئة إلى أقصى حد تتحوك الرأة إلى المنشدة وتسب اللبن في كوب تحمله إلى الطفل الجالس على المتضدة وتلتقط السكين بيدها اليمنى وقسح نصله ثم تتجه إلى الطفل الجالس علي المتعد مرة أخرى وتنحنى فوقه ، لكنه لا يُلقى بالأ إليها . في تمهل شديد تطمنه المرأة بالسكين . وعندنذ - كما يخبرنا "ستيقان برشت" (Stephan Brecht) الذي قام بتوثيق العرض في أدنً تفاصيله :

ينهار الطفل قته غده المرأة في السقوط علي الأرض ... وتطعنه مرة أخري في الظهر بدقت وتعهل شديدين ثم تسحب السكين وتعود إلي المنضدة وتعسح نصل السكين مرة أخري . وتتسم أفعال للرأة كلها بغياب الانفعال -غيابًا تاماً (١٦).

وأثناء قيام المرأة بهذه الأفعال يدخل الصبى "رعوند أندروز" وهو أكبر سنًا من الطفل الجالس على من عن الطفل الجالس على المفل الجالس على المفل الجالس على المقدد ، وينفس الإيقاع البطى، تصب المرأة كويًا آخر من اللبن ، ثم تكشف الفطاء عن الطفل الراقد فنرى أنها طفلة . توقفها المرأة وتعطيها اللبن وتراقبها هي تشريه ثم تحمل الكوب الفارغ إلى المائدة وتلقط السكن وتعود إلى الطفلة وتطعنها وهي نائمة بنفس الطريقة التي طعنت بها

الطفل من قبل . ولكن في هذه المرة حين تسدُّد الطعنة الثانية يُصدر الصبي, أندروز الصوت الوحيد الذي يستطيعه ، وهو صوت أشبه بصرخة متقطعة محايدة ، أو محاولات حادة متسالية للنطق تخلو من أي انفعال" (٦٢). بعد ذلك تعود المرأة إلى المضدة وتمسح نصل السكين . وأخيراً ، وينفس الإيقاع البطى، تبدأ في الاقتراب من الصبي الذي يراقبها فيطلق صرخة أعلى من الأولى ، لكن المرأة لا تطعنه بل تنحسس جبينه أولاً ثم فمه المفتوح وتكتم صرخته بحركة تبعث على الاطمئنان . عندئذ يخلد الصبى إلى الصمت . ويستفرق أداء هذه المتنالية الركية نصف ساعة كاملة . ويسبب هذا الإيقاع البطيء الذي تصف المثلة "شيريل ساتون (Sheryl Sutton) التي قامت يدور المرأة بأنه يقترب من "التصوير بالسرعة البطيئة (سلو موشن) ... ومن زمن الصور الفرتوغرافية" (٦٤) تتحول الحركة هذا إلى عنصر يجعلنا نتشكك في طبيعة ودلالة الأحداث التي يتنضمنها العرض. ويذكر "ستيفان برشت" في كتابه مسوح الرؤى: روبرت ويلسون (فرانكفورت آم مين ١٩٧٨) أن مثل هذا الأسلوب في الأداء يشد الانتياه إلى نفسه باعتباره هو نفسه مصدراً محكنًا للمعنى ، بل ومصدر يعارض التوقعات التي عادة ماتثيرها الأحداث التي يقدمها. ويضيف "برشت" في معرض تسجيله المفصل لوقائع العرض أن مثل هذا الإيقاع الحركي البطيء إلى أقصى درجة يحول "تجربة مشاهدة العرض برمتها إلى تجربة مزدوجة : فنحن لا نشاهد متتالية من الصور فقط ، بل نشاهد في نفس الوقت المؤدين وهم يخلقون هذه الصور" وببدو أن ويلسون كان يرى في طبيعة وإيقاع هذا الأسلوب في الأداء وسيلة للكشف عن العديد من الشاعر المعقده والمعاني الركبة التي لا نلحظها عادة . فحين سألته "أوسيا تريلينج" (Ossia Trilling) في حديث أجرته معه عن المصدر الذي استقى منه مادة عرضه السمى جبل كا وسهل جاردينيا (١٩٧٢) حكى لها وبلسون عن تجرية من الراضح أنها كانت لها أهمية عظيمة بالنسبة له . قال لها "ويلسون" أنه أثناء عمله كمساعد لأحد علماء الأنثروبولوجيا في نيوبورك في الستينات قام بتضوير مايزيد على ثلاثمائة قيلم لأمهات وهن يلتقطن أطفالهن الرضع ويهدهننهم . وحين عُرضت هذه الأفلام بالسرعة البطيئة كشفت عن الظاهرة التالية :

حين يشرع الطفل في البكاء يكون رد الفعل الأول للأم في ثماني من كل

عشر حالات هو الاندفاع نحو الطفل (مع إصدار صيحة طويلة عالية طبقتها منخفضة من خالال الأسنان) . ويستجيب الطفل لهذا جسديا بصرخة قصيرة وتقلص في الوجه يعبران عن الخوف أو عن عدة مشاعر متباينة في أن واحد . وحين عرضنا على كل أم من الأمهات الفيلم المعني بها لم تصدق ماشاهدته أترين ؟ إننا لانعي ما بداخلنا ، فهو يحدث علي مستوى آخر ولكن جسدنا يعبر عنه بطرق قد لا ندركها أحيانا (١٦).

ويقدم لنا وصف "ويلسون" لهذه التجرية وجهة نظر يكن من خلالها تفسير المشهد التجهيدى لعرض نظوة شخص أصم ، بل إن البعض يعزو هذا المشهد إلى تلك التجهيدى لعرض نظوة شخص أصم ، بل إن البعض يعزو هذا المشهد إلى تلك التجرية بصورة مباشرة . ففي كتابه روبوت ويلسون وشركاه (نيويورك ١٩٨٩) يرى "لورانس شاير" (Lawrence Shyer) أن "حضور الأم في هذا المشهد يرمز في آن واحد إلى القوة التي توفر الراحة والسلوى (عثلة في اللبن) ، والقوة التي تبعث الرعب في النفس (عثلة في السكين) " (١٩٠٠ . كما يؤكد الناقد "برشت" أن إيا اات المبلغة "شيريل ساتون" التي قامت بدور الأم كانت "تنضح بتشريها الكامل للإحساس بالراجب الأمومي" (١٦) . ويكننا كذلك أن نفسر مشاهدة الصبي أندوز لأحداث القتل باعتبارها عاملاً يمتو الإحساس بالمعاني المنبسة والمفارقات التي ينطوي عليها المشهد . فالشاهد علي الأحداث هنا ، وليس الضحية ، هو من يجزع ويتألم ، بينما المطانينة في نفسه .

لكننا إلى جانب هذا تستطيع أيضاً أن ننظر إلى هذه المجموعة من العناصر التي يشتي بها حكاية
يشتمل عليها المشهد في ضوء المعاني الضمنية الأكثر تركيباً التي تشي بها حكاية
"ويلسون" . لقد أشار "ويلسون" إلى أن الأفلام التي صورها تبين لنا "أن الجسد لا
يكذب ... وأنه يكننا الثقة به" (١٩٩ . وفي هذا السياق قد توحى لنا قصة "ويلسون"
يأننا إذا تأمننا مليا الأفعال التي يشتمل عليها المشهد الأول من مسرحيته ، فقد
نكتشف تحت سطحها الظاهري المسيط الكثير من المعاني المركبة المعتمدة . ومن ثم
يكننا تفسير الإيقاع البطيء لأداء "شيريل ساتون" كمحاولة لإبراز أوجه الغصوض

والالتباس فى أفعالها ، ولإثارة أسئلة من شأنها أن تجعل أى محاولة لتفسير هذه الأفعال أمراً صعبًا معقدًا بدوره . وهكذا يكتنا أن ترى في هذا المشهد الافتتاحى أكثر من مجرد استكشاف لتيمة "الأمومة" فى جوانهها المتناقصة ، وأن تعتبره بالدرجة الأولى محاولة لطرح عدد من الاحتمالات المتزامة وغير المتوقعة . وتسفر هذه المحاولة عن عرض مسرحى يقاوم فى كل مراحل نجوه وتطوره ، وبالرغم من قوة تأثيره العاطفي وأصدائه فى النفس ، أى محاولة لتفسير صوره المتتالية في ضوء معنى واحد معدد أو مجموعة من المعانى. وتعتنق الممثلة "شيريل ساترن" هذه النظرة إلى المسرحية باعتبارها مقاومة مستمرة للانتظام تحت لواء تفسير واحد ، وتفهم فى هذا الإطار طبيعة الشخصية التى تقدمها وتأثيرها فتقول عنها :

إنها شخصية تغير العديد من الحدود الشقافية والتريضية ، قمن الصعب أن تحدد هويتها ، بل ومن العسير لحيانا أن تصفها بأنها أم . إنها شخصية طقسية ، وقد تكون أيضا قسيسة - كما يوهي بذلك ثوبها الأسود ، وطرازه الصارم ، وياقته البيضاء الصفيرة ... ولأن الإخراج يتبني أسلوبا طقسيا واضحا ، تبدو جرائم القتل وكانها طقوس بينية . ويحتشد العرض بالفارقات لدرجة يصعب معها تعريف أو وصف ما تراه ، وفي هذا يكمن ثراؤه ('')

وتتضع أيضًا هذه المحاولة لتوليد عدد من الاحتسالات وإمكانيات التفسير المتسالات وإمكانيات التفسير المتسارعة ، مع الإيقاء عليها طوال العرض ، في الطريقة التي يتبعها "ويلسون" في تشكيل عروضه الكبيرة . فيعد انتهاء المشهد الافتتاحي في مسرحية نظرة شخص أصم نرى الصبى "أندوز" يتجه نحو سور السجن في الخلفية ، وحيتل يبدأ السور في الارتفاع تدريجيًا إلى أعلى ليكشف خلفه عن "حفلة موسيقية في حديقة إحدى مستعمرات الجنوب القدية " (١١) ، وتصدح الموسيقي ، وذرى "مربية سوداء" تجلس إلى

البيانو فى ثوب أبيض ، وتحرك أصابعها فوق أصابع البيانو ولكن على ارتفاع عدة بوصات منها بعيث لا تلمسها ، بينما تجلس حوالى عشر سيدات أو أكثر يستمعن إلى الموسيقى وقد حملت كلَّ منهن طائرًا فوق يدها البمنى ، وعلى مقربة منهن يقف "شخصان أنيقان" (۲۷۱) ، فى حالة انتظار أحدهما رجل محترم متقدم فى السن والأخرى فتاة صفيرة ، وأثناء ارتفاع السور إلى أعلى نرى "ملاكًا ورديًا" يتراجع إلى الخلف بينما يتقدم إلى الألم ساحر – من يقدمون ألعابًا سحرية فى المساح ، يرتدى حلة الساح التقليدية ووشاعه وتبعته العالمة ، وتصاحب دخوله "أكورات" على البيانو. أما القاتلة التى رأيناها فى الشهد الأول فتقف بالقرب من مجموعة النساء ، بينما يجلس الصبى "أندروز" فى مكان جانبى دون أن يلحظه أحد . بعد ذلك :

تقتحم الكان شخصية غريبة متنافرة اللامح فتدمر مصداقية الشهد . وهذه الشخصية عبارة عن امرأة سوقية ترتدي ثوبا أسود اللون ، رخيصا ، قصيراً ، قديماً ، ضيقاً لايناسبها ، وحذاءً مقفولاً برقبة تصل إلي الكاحل ، وجورباً قصيراً أحمر اللون ، وقبعة سوداء مضحكة ، وتعلق علي ذراعها المدودة إلي الأمام في تصلّب حقيبة كبيرة من النوع العملي ، لا تنسجم مع ثوبها (٧٣).

وما أن تدخل هذه الشخصية حتى تشرع في الكتابة على الهواء وكأنها تكتب على سطح خفى ، بينما تدخل امرأة أخرى تسحب عنزة حيلة خلفها . وحين تنتهى المرأة الأولى من الكتابة ، تتبادل المرأتان بعض الإشارات ثم تخرجان في اتجاهين مختلفين . حينئذ يبدأ سور السجن في الهبوط تدريجاً ، فتتقدم القاتلة ببطء نحو المتفرجين ثم تخرج ويتبعها الشخصان الأنيقان ، بينما يتلكاً الساحر حتى يهبط السور قاما ، ثم تعلو الموتيقة الموسيقية الخاصة بالساحر لتعلن دخول امرأة طويلة ، معصوبة العينين ، في ثوب أسود . وبينما تقف المرأة ووجهها للسور وقد رفعت أحد ذراعيها إلى أعلى ، في قوب أساحر ومساعده بحمل المنضدة ، والمقاعد ، وأخيراً جثتى الطفلين المقتولين خارج خشبة المسرح . وحين ينتهيان من ذلك ، يتقدم المساعد إلى الأمام ويقف في بقعة خشبة المعرح . وحين مسرحية خظوة شخوة شخصة المساعد إلى الأمام ويقف في بقعة ضوئية ليعان بدء عرض مسرحية خظوة شخوة شخصة المساعد إلى الأمام ويقف في بقعة

يخبرنا - ثلاث ساعات. وهو يعلن هذا في نبرات غريبة تشي "بالزيف والتصنّع المسرحي إلى جانب السخرية واللهجة الأمرة ، وكأنه يوحي لنا بأن المسرحية التي نوشك أن نشاهدها هي مسرحية داخل مسرحية أخرى لا نعلم عنها شيئًا ويقوم هو بالتمثيل فيها ، أو كأنه يخدعنا أو يقدم لنا لعبة سحرية" (٢٤).

وهناء وبينما يضع الؤلف حدود المسرحية موضع التساؤل تبدأ عملية مزدوجة تتضمن توسيع دائرة الدلالات المتعددة التي توحي بها جرائم القتل ، والإخلال بها في نفس الوقت . فخروج قاتلة الطفلين في الشهد الأول من مشهد الحديقة ، وخلفها الرجل العجوز والفتاة الصغيرة ، يوحى بأنهما قد يلقيان نفس المصير على يديها ، لكن المسرحية لا تؤكد هذا أو تنفيه بل تُبقى الأمر معلقًا . كذلك يذكِّرنا وضع المرأة المصوبة العينين هنا بالقاتلة في المشهد الأول ، لكن "المرتبغة" الموسيقية التي صاحبت دخولها والتي ترتبط بالساحر توحي بأنها قد أتت لتحل محله وتلعب دوره ، والساحر بدوره يقوم برفع جثتى الطفلين ، وبعد فترة نلمح شبحه على البعد وهو يصلى الم جوار الجثتين . وتثير هذه المتاليات من الصور عدداً من التماثلات والتقابلات المحيرة التي تضع هوية ومعنى كل صورة منفصلة أو فعل مستقل موضع التساؤل. ويرى "برشت" الذي قام بالتمثيل في عرض حياة سيجموند فرويد (١٩٦٩) ، وعرض افتتاحية (أوفرتير) لجبل كا (١٩٧٧) ، وكذلك عرض رسالة إلى الملكة فيكتوريا (١٩٧٤) أن "توقيت كل حركة ، بعني الحساب الدقيق للوقت الذي تحتاجه كي يدركها المتفرج وتحدث أثرها فيه ، يختلف في عروض ويلسون عن غيرها ، ويشذُّ عن القاعدة المألوفة: فهو يطلب من المثل في عروضه إما أن يقطع الحركة بجرد أن يبدأ المتفرج في ملاحظتها ... أو أن يثبتها حتى يشعر المتفرج أنه مُعُرضٌ (۷۰) "لها"

ومع توالى أحداث العرض ، يوظف وبلسون أنواعًا مختلفة من الأداء ويضعها جنبًا إلى جنب ، وبساهم تجهاور الأساليب المختلفة هذا بدوره فى تفتيت أى إحساس بالتماسك والاتساق الشكلى . فهينما يجلس "أندوز" في هدوء ، دون افتعال أو محاولة لجذب الأنظار إليه ، تقدم لنا شخصية "الربية السوداء" الجالسة على البيانو صورة الاقتة للنظر ، تنميز بالمبالغة القصودة والإحساس بالذات ، أى - في كلمات وليسون - صورة "مسرحية" الطابع تؤديها المثلة "بافتحال مسرحي واضع" "بافتحال مسرحي واضع" ويتسق الإعلان الأخرق الغريب عن بناية المسرحية بعد بدايتها بمشهدين مع أسلوب ويلمين " في صياغة عروضه المسرحية ، وهو أسلوب يصفه "برشت" بأنه يقع ما بين المتحراض الصعوبات التي تواجه الأداء المسرحي عمومًا من ناحية ، وبين التحثيل الرديء من ناحية أخرى (٧٧) . كذلك يلجأ "ويلسون" بين الحين والآخر إلى إقحام أحداث لا علاقة لها بالسياق المطروح ، ومؤدين يبدون وكأنهم ضلوا طريقهم إلى العرض ، فيقدم على المسرح حيوانات حية ، أو مثلين ليست لهم خبرة سابقة بالتعثيل على الإطلاق (١٨) على بعمل حصورهم أمرًا تعسفيًا مُربكًا يصعب تفسيره وانتظامه في مسار أحداث العرض وسياق الصور المطروحة .

ومع ذلك ، فمن المفارقات أن مسرحية ينظرة شخص أهمه – رغم كل سياسات التفتيت التي ذكرناها آنفا – تُلمح بصورة مستمرة إلى إمكانية وجود مراكز تيمية وشكلية للعمل . فمع توالى مشاهد العرض مثلاً تشتبك الإحالات إلى "تيمة" الطفل و"تيمية" القتل في نسيج من الصور المتداخلة المتحولة . أضف إلى ذلك أن حضور الصبى "أندروز" على خشبة المسرح بصورة مستمرة ، وكذلك عنوان المسرحية نفسه يغربان بتفسير المسرحية كحلم من أحلام الصبى الأصم ، أو كتأمل لأسلوبه الخاص كانسان أصحفى اكتساب خيرته الحياتية . لكن النسق الذي ينتظم هذه العناصر يعمل على تعطيل أو تعقيد أى قراءة متسقة للعمل في ضوء "تيمات" محورية وذلك لأنه يضع الصور والأحداث في علاقات توحى بالعديد من الدلالات الممكنة التي تصارح بعضها البعض في أحيان .

ويشجع الأسلوب الذي يتيناه ويلسون في التأليف على تفتيت القراءات المختلفة للعمل وإرباكها . وقد وصف "ويلسون" منهجه في العمل في مقدمته لمسرحية حهاة سبح بصوفد هرويد (١٩٦٩) - وكانت في الأصل تقدم كاستهلال أو "برولوج" للمرض، وهو منهج يقوم على الاهتمام أولاً بالجرائب الشكلينة والبصرية للمرض بصرف النظر عن أي موضوع واضع . يقول ويلسون :

يلسم للمسرح إلي مناطق – مناطق متراصفه ولحدة خلف الأخري .. وفي كل من هذه للناطق يتجسد واقع مختلف – أي الأخري .. وفي كل من هذه للناطق يتجسد إذا نظرنا إلي للسرح من وجهة نظر المتفرجين استطعنا أن ننفذ ببصرتا عبر كل هذه الطبقات الختلفة . وكلما تحقق واقع ما في ولحدة من تلك للناطق فإنه يدور خارج للنطقة المندو وكأنه منفصل تماما عن أي شيء يدور خارج للنطقة الخدرة له" (**)

> يقوم في بعض الأحيان بتوزيع الدور الواحد بين عدد من للمثلين الذين يلعبونه وكانه لحن تشترك في عزفه بالتناوب الات موسيقية مختلفة أو - علي المكس من ذلك - قد يكلف ممثلاً واحداً بأداء عدد من الأدوار للختلفة واحداً تلو الآخر . بل^ا و في نفس الوقت - كما يبدو من وجهة نظر للتفرجين (١٠).

وفي هذا السياق يمثل الإيحاء بوجود مفتاح أو مركز تيمّي للعمل ملمحًا مميزًا في أعمال "ويلسون" - كما تلمس في عرض تظرة شخص الأصم التي توحى بأن شخصية الصبي "أندروز" هي مركز الدلالة . فأعمال "ويلسون" لا ترفض إمكانية بزوغ مثل هذه المراكز الدلالسة، بل إنها - على العكس - تشعيم أن تبني تنويعاتها ومتتاليات الأحداث والصور التي تطرحها حول صور مركزية - عاطفية واجتماعية وتاريخية - مفعمة بالمشاعر والدلالة . لقد ضمت هذه الأعمال شخصيات تاريخية هامة مثل ملك أسبانيا ، و"ستالين" ، والملكة "ڤيكتوريا" ، و "أينشتاين" ، و"هسد" و "اديسون" ، والرئيس "ليتكولن" (AT) . ورغم ذلك ، كان أسلوب "وبلسون" في التأليف يتدخل دائما وفي كل مرة ليناهض أي وصف مبسط أو تحديد واضع "للموضوع" الذي يشغل العمل ظاهريًا ، كما أن كل عرض من هذه العروض التي تناولت شخصيات تاريخية لم تضف شيئًا جديدًا إلى ما نعرف عن هذه الشخصيات ، ولم تقدم وجهة نظر جديدة فيها. أضف الى ذلك أن "ويلسون" كان أبضًا يُولِّف بن هذه الصور والمرضوعات "التاريخية " بصورة تعسفية ، ودون أي اعتبار للحقائق التاريخية بكل تأكيد . فقد قام مثلاً بنمج مسرحية ملك أسبانيا (١٩٦٩) في مسرحية حياة سيجموند فرويد (١٩٦٩) بحيث أصبحت الفصل الثاني من المسرحية الأخيرة ، كما قام في عام ١٩٧١ بالجمع بين مسرحية قرويد ومسرحية نظرة شخص أصم في عرض واحد طوله ۱۲ ساعة .

وفى استخدامه للغة يشع "ويلسون" نسقًا كاثلاً ، فوجود اللغة يوحى بوجود النطق والحطاب ، لكن طريقة تنظيمها تربك أى قراءة منطقية متسقة للمعنى . ورغم أن مسرحية نظوة شخص أصم لا تلجأ إلى اللغة إلاللمًا ، وتقصر استخدامها على لغة الحديث العادى التي تتكن هنا في الغالب الأعم من عبدارات مُعلَّقة ، لا ترتبط في سياق بما يسبقها أو بليها ، إلا أن هذا الاستخدام الشحيح للغة لا يمثل القاعدة في سياق بما يسبقها أو بليها ، إلا أن هذا الاستخدام الشحيح للغة لا يمثل القاعدة في أعمال "وبلسون" ، ففي عروضه التالية – مثل رسالة إلى الملكة فيكتوريا (١٩٨٢) والشرفات المذهبية (١٩٨٢) لجده يستخدم اللغة بصورة موسعة ، بل ويقرم بنشر نصوص مسرحياته (١٩٨٠)

ويتشكّل نص مسرحية وسالة إلي لللكة فيكتوريا من مثل هذه الأنساق اللغوية التي تستخدم شذرات من لفقة الحديث اليومى وتخضعها لعملية بناء وإعادة بناء مستمرة وفقًا لعمد من الأنظمة والتصورات الإيقاعية والبصرية . وقد تَقَبّل الممثلون - وكان "برشت" أحدهم - هذا النوع من التفتيت اللغوى وحاولوا في أدائهم إعطاء كلماتهم معاني مستقلة عن معانيها الحرفية" (٥٥) وتتيجة لهذا ، جامت المسرحية - في رأى "برشت" - عسملاً بصرياً بالدرجة الأولى ، يقدم لنا "صورة الحديث - أي الأشكال المختلفة - التي يتخذها الحديث بن البشر" (١٦١)

ومثل هذه المفارقات تمثل عنصرا أساسيا في تحقيق الأثر الكلئ لأعمال ويلسون "، حيث تلعب فيها التوافقات الشكلية بين الأحداث والصور دوراً هاماً في شد انتباهنا إلى العناصر التي ينتظمها العمل في تقابلات ومتتاليات لا ترتبط بعضها بالبعض بروابط تيمية أو منطقية واضحة . ومن خلال هذا يتمكن ويلسون من تقديم عروض توحى بصورة متكررة بأنها على وشك أن تبلور رسالة معينة ، لكنها لا تقدم لنا في المقيقة إلا مجموعة من الصور التي ترتبط بعضها بالبعض في علاقات غامضة ملتبسة المعاني . فهي عبوض تدعونا مراراً وتكراراً إلي تفسير دلالات علاقات توازيات تظل معانيها المقيقية غامضة مبهمة . والسب في هذا هر أنها عروض لا تتمد على خطة مسبقة واضحة المعالم ، كما أنها تضاعف الإحساس بالتشطى الناتج عن هذا عن طريق الفصل النام بين الإضاءة

والصوت - بما في ذلك الحوار الذي عادة ما يجيء منفصلاً عن منبعه ، ومنبئاً من أماكن عديدة في المساحة المسرحية .

وفي هذا السيلق يكتسب اختيار "ويلسون" لمادة مسرحياته وموضوعاتها أهمية بالفة ، لاتقل عن أهمية الاستراتيجيات الشكلية المعلنة للعمل . وإذا كانت الصور الاحتماعية والتاريخية التي يوظفها لا تباور "موضوعًا" مسرحيًا في نهاية الأمر، فانها تذدي وظيفة شكلية واضحة . فمثل هذه الصور التي يختارها "ويلسون" تحمل وعدا بانبلاج الدلالة وتدعونا إلى القراءة والتفسير ، وذلك لأنها صور مألوفة لها أصداء عاطَّفية في وجداننا ، مما يعطيها ثقلاً شكليًّا كمادة للعمل . وهذا "الثقل الشكلي" هو ما يستفله "ويلسون" في إقامة التقابلات والتعادلات الشكلية بين أحداث وشخصيات متنافرة ، تبدو منفصلة قاما عن بعضها البعض . ونستنتج من هذا أن درجة استغراق الجمهور في التوترات التي تحدد التأثير الكلي للعرض تعتمد إلى حد كبير على ما تتمتم به التيمة المُختاره من دلالات اجتماعية وأصداء عاطفية . واتساقًا مع هذا ، نستطيع القول بأن أهمية تلك الشخصيات التاريخية - مثل "فرويد" و"أينشتاين" - بالنسبة "لويلسون" لا تكمن بالدرجة الأولى في القضايا التي قد يثيرها وجودهم على خشبة المسرح ، بل في التأثير المباشر لحضورهم ورنين أسمائهم . وقد ذكر "ويلسون" أن البحث في تاريخ الشخصيات التي يستخدمها لن يفيد عمله ، بل قد يأتي بنتيجة عكسية ، كما أكد أنه حين استخدم صورة "أينشتاين" في مسرحية أينشقاين على الشاطىء (١٩٧٩) لم يكن يرغب في "أن يعرف عن أينشتاين أكثر عما يعرفه الجميع عنه". وأضاف: "إنني أريد أن أعرف عنه ما يعرفه رجل الشارح والإنسان العادي ، لأن هذا هو ما سيحمله الجمهور معه حين يأتي إلى العرض " (١٨٨) كذلك لا يعكس وصف "ويلسون" لمعالجته لتيمة مسرحية التحروب الأهلية (١٩٨٤) اهتمامًا أساسيًا بالمغزى الاجتماعي أو التاريخي أو السياسي للموضوع ، بل يعكس اهتمامًا بالوظيفة الشكلية - أي بقدرة هذه التيمة على إنتاج صور تطرح دلالات متعارضة وتُعطّل الوصول إلى أي آراء معددة بشأن ما يجرى . لذّلك نجد في المسرحية أن علاقة الملك فردريك الثاني - الملقب بـ "فردريك العظيم - بوالده : يمكن النظر إليها كحرب أهلية . والطريقة التي يرتدي بها جندي جوربه قبل السير إلي للعركة هي حرب أهلية ، بل إن محاولة طقل صفير أن يتعلم كيف يربط رباط حذائه يمكن أن لتكون حرب) أهلية . والحرب الأهلية يمكن أن تكون أيضًا موقطًا مطل الذي نجده في بيروت الآن حيث لا يوجد فرق بين للنديين والجنود النظاميين .

ومثل هذا التطوير والتحويل التدريجي لصور تتداخل وتعكس بعضها البعض مع توالى أحداث المسرحية قد يُعفزنا باستمرار على استخلاص دلالات، محددة ، لكنه أيضًا يعمل في نفس الوقت على إزاحة هذه الدلالات جانبًا واستبدالها يأخرى وهكذا دواليك . وبيدر من يعض أحاديث "ويلسون" أنه ينظر إلى عمله باعتباره دعوة إلى وتحفيزاً على اعتناق أسلوب في رؤية العالم يقبل وجود مثل هذه العناصر المنفصلة المتصارعة ، ويرى كل عنصر منها من خلال العناصر الأخرى ، أو في تناقضه معها . للذك غيده يقول إن عرض حياة سيجموده فرويد يقدم :

صدور) مختلفة للواقع تتحقق في نفس الوقت وتدركب
مماً في كولاج - تماماً كما يحدث حين ندرك وجود عدد من
العموامل البصرية للنفصلة ثم نري كيف تتجمع امام أعيننا
لتشكل صورة معينة في لحظة ما . وهذا الضرب من الإدراك
غاقبا ما يتحقق في العرض من خلال مشاهدة للتفرج لكل طبقة
من طبقات الواقع وهي تحيل الطبقات الأخري إلى طبقات شفافة
تكشف عن عناصرها (١٨٠)

ومثل هذه العملية تضع الأشياء والأحداث والأنعال المتادة موضع التساؤل ، وذلك حين تصطدم محاولة قراءة معانى التوافقات والأنماط الشكلية ، وتفسير دلالتها ، بإمكانيات التفسير المتعددة ، يا تصله من دلالات مضمرة ، فتنحرف عن مسارها . وهنا حين يصبح المعنى متعدد الأوجه براوغ التحديد ، ويطرح نفسه دائما كإمكانية قابلة للتحقيق لكنها تظل دومًا بعيدة المثال ، يصبح فعل القراءة والتفسير نفسه جزءً من مادة العمل وموضوعه . وقد أكد "ريتشارد فورمان" في مقاله النقدى الهام عن عرض فرويد أهمية تعددية المعنى وحالة التشكك الدائمة بالنسبة لأعمال "ويلسون" . أنه الأساس الذي ترتكز عليه هذه الأعمال والذي يعطيها أهميتها ، هو "الترزيع" العذب القوى لمجموعة منوعة من الأفعال والمهمات المسرحية - التي يعشر عليها "ويلسون" أو يخترعها - ويقيم بينها شبكة من العلاقات المتداخلة بحيث يجعلها "تعرض" أمامنا في كل لحظة أكبر عدد محكن من المعانى المتصنة في العلاقات المتعددة المستويات التي تربط بين الأشياء من ناحية وبين المعانى التي تترتب عليها المناخية أخرى" (١٠٠) .

وعلى أحد المستريات قد تبدو أعمال "وبلسون" غير قابلة "للقراء" والتفسير . ورغم ذلك فهى تسعى دائما إلى إيهامنا بوجود مسرحية تتطور وذلك من خلال استخدامها لصور مألوقة لها أصداؤها التي تتردد في النفس، ومن ثم إلى إيهامنا بوجود هدف لها ودلالة كلية. وهكنا تستدعى هذه الأعمال إمكانية فعل القراء، لكنها تفعل هذا يعدف تأجيل وتشتيت أي محاولة لتحقيق قراءة متكاملة، ومن ثم الوصول إلى تصور نهائي وحيد تلقائي بشأن العمل .

معارضة فكرة العمق

إن العروض التى تعدثنا عنها تشهه الأعمال الفنية التى تنتمى إلى مذهب الحد الأدنى في الفن - في مقاومتها لأى سعى لاختراق سطح المسل ، وإحباطها لأى معاولة لتفسير بنائها ، أو نسق توالى أحداثها ، أو أغاطها الشكلية ، أو صورها . وهي في هذا تفصح عن معارضة جذرية للرغبة في الاعمق واكتشاف "مركز" للممل نفهم من خلاله العناصر المنوعة التي يشتمل عليها . ويرى تخورمان" أن فكرة "العمق" هذه هي معض خرافة ، بل إنها "الحرافة الكبرى" دون ليس أو غموض :

إنها أقدمي ضدروب للراوغة ، وتتحمل بالطبع بنفكرة للركز. ومن ثم علينا باللامركزية والإزاحة. ولنسمج للفكر بأن يطفو من الأعماق ويستقر علي السطح "".

ويشترك كل من "كيربى" و"ويلسون" مع "فورمان" في استخدام استراتبجيات تعمل على انعكاس انتباء المشاهد على سطح العمل بحيث يعى فعل المشاهدة ، وعلى إزاحة الانتباء من سطح إلى آخر . فإذا كانت مسرحية الشهاع رغبات الجمهور تحول بإصرار ويصورة مباشرة دون تحقيق عناصرها للوظائف والأهداف التي تُلزع بها ، فإن مسرحية أول علامات التقسخ تقدم اننا "الواقعية" كبنا ، مصنوع عن قصد ، وتكشف تقاليدها للعيان من خلال تكرار هذه التقاليد وتنعيظها بصورة تعسفية . أما نظرة شخص أمن من خلال تكرار هذه التقاليد وتنعيظها بصورة تعسفية . أما نظرة شخص أخرى على التوالى ، وأيضا في نفس الوقت . وإذا كانت أعمال "فورمان" تُقوض أي محاولة لقراء قالمنعى من لحظة إلى أخرى ، فإن أعمال "كيربى" و "ويلسون" تسمح بوجود قراءات متعددة متصارعة . بل إن الرعد بتحقق المعنى في هذه الأعمال يتسم بدوره بالتحول والتقلب ، بينما تقابل الرغبة في اكتشاف المانى ، والأمل في تحقيقها (وهو أمل دائما ما تغيره هذه الأعمال وتناعيه) دائما بالإحباط . ولا يبقى بعد إحباط الماني سوى حوار بين إشارات أو علامات أو آثار تزيح بعضها بعضا ، وحركة لا مركزية تؤجل دائما أي اكتمال نهائي .

وهكذا تُجسدُ المسرحيات الثلاث التي ناقشناها مقارمةٌ لفكرة "الوحدة الكلية" التي تحمل - وفق تعريفها - معناها في ذاتها . فهذه الأعمال توظف استراتيجيات لها خاصية الانعكاس الذاتي لتتحدى بها الرأى القائل بأن المعنى يعتمي بصورة ما إلى العمل الفني ، وأن عناصر العمل الفني معتلك معناها في داخلها . ويكننا القول بأن هذه العروض تتوجهُ باللرجة الأولى إلى "الحدث" الذي ينتج من لقاء المتخرج بالعرض - وهو حدث يتجلى من خلال مقاومة العرض لفكرة العمق إلى جانب عملية التشتيت المستمرة لانتباه المشاهد بين غدد من الأسطح والعناصر الدالة ، بل وقمل عملية تغنيد المعنى هذه هجومًا لا على فكرة استقلال العمل الفني فقط ، بل أيضا على القدرة

الدلالية للعلامة – وذلك لأن أى محاولة لقراءة العمل واكتشاف أعماقه لاتلبث أن تصطدم بسياسات الإزاحة والتشتيت والتغيير المستمر لركز العمل نما يجعلها ترتد إلى نفسها فتصبع محاولة تفسير العمل هى معنى العمل وموضوعه ، وبهذا تتكشف الطبيعة الطارئة لدلالة "العمل" واعتمادها على ما يكتشفه المتفرج فيه فى لحظة تقديد.

الفصل الرابع الرقص الحديث وفن الحداثية

ارتبط استخدام مصطلع مابعد الحداثة في مجال التنظير والنقد المسرحي لفنون الأداء منذ أوائل الستينات بالتغيرات التي حدثت في مجال فن الرقص في أمريكا -ربا أكثير من ارتباطه بأي فن آخر . فكما اتخذ الناقد "نشارا: جينكس" Charles) . (Jencks من الأساليب الحديثة في فن العمارة منطلقًا لوصف وتعريف فن مابعد الحداثة ، فإن العديد من النقاد يرون في ثورة راقصي وفناني فرقة "جادسون للمسرح الراقص" في نيويورك (Judson Dance Theatre) على أغاط الرقص الأمريكي الحديث وأساليبه الواعية ، ورفضهم لهذه الأغاط والأساليب ، بداية اتحراف جذري عن صيغ وأتماط فنون الحداثة . وقد اهتدى هؤلاء النقاد بوصف الناقد "كليمينت جرينبرج" (Clement Greenberg) لمشروع الحداثية في الفن ، واتخذوا من رفض فعرقة "جادسون للمسرح الراقص" للمذهب التعبيري - الذي ميز تصميم عروض الرقص الحديث في أمريكا آنذاك - منطلقًا لطرح العديد من القراءات الهامة في معنى الحداثة، والحداثية ، وما بعد الحداثة في مجال المسرح وقنون الأداء . لكننا حين نطرح هذه القراءات في سيساق آراء الناقيد "مايكل فيريد" (Michael Fried) التي طرحناها آنفًا وإدانته القاطعة للسمة "المسرحية" في الفن التشكيلي الحداثي ، عكننا أن نطعه في صحة فرضية امكانية وجود عرض مسرحي ينتمي إلى مشروع الحداثية على الإطلاق ، وبالتالي أن نطعن في صحة هذه القراءات التي ترصد تحول فن الرقص من الحداثة إلى مابعد الحداثة .

من الرقص الحديث إلي الرقص مابعد الحداثي :

يتأسس الرقص الأمريكي الحديث - وفق المفهوم الذي تبلور من خلال آراء "مارتا

جراهام" (Martha Graham) * ، و"دوريس همغرى" (Doris Humphrey) ، وزميلها "تشارلز ويدمان" (Charles Wiedman) والراقصة الألمانية المولد "هانيا (Charles Wiedman) والراقصة الألمانية المولد "هانيا (Charles Wiedman) – على رفض اللفات التمقيدية للرقص الكلاسيكي ومفرداتها وعلى محاولة اكتشاف الخصائص التعبيرية للحركة والأغاط التشكيلية . ففي كتابه الشكال الرقص الحديث (سان فرانسيسكو ۱۹۳۱) – الذي اشترك في تأليفه مع "كارول راسل" (Carroll Russell) واستلهم فيه تعاليم ومنهج "مارتا تأليفه مع "كارول راسل" (Louis Horst) واستلهم فيه تعاليم ومنهج "مارتا الني تحكم تراث الرقص الكلاسيكي ، بل أيضا الأسلوب "الرقص الحر" الذي يستلهم الني تحكم تراث الرقص الكلاسيكي ، بل أيضا الأسلوب "الرقص الحر" الذي يستلهم أبداعات الراقصة "إيزادورا دانكان" (Isadora Duncan). فالرقص الحديث في التي تسم أسلوب الرقص "التفسيري" (interpretative) . ومن ثم فهو يرى أن الهي تسم أسلوب الرقص "المناشرية المحاضة التمهيرية اللرقص من خلال التوجه المباشر للعناصر الجوهرية للشكل الكوريوجرافي – أي للتصميم الحركي .

ولكن بالرغم من اعتراض "هورست" على التوجه الرومانسي لإبداعات "إيزادورا دانكان" واستهانة "مارتا جراهام" بمحاولات كل من روث سانت دنيس" .Ruth St (المناع واستهانة "مارتا جراهام" (Ted Shawn) لإدماج عناصر ثقافيمة دخيلة في Denis)

عروضهما، ووصفها لهذه المجولات بأنها ضرب من "الغرائبية المتهافتة الضعيفة" (") قبان إبداعـات هذا الجيل الشأني من فناني الرقص الحديث نبـتت في تربة الإبداعـات السابقة التي رفضوها وارتبطت بها في البناية ارتباطاً جذرياً. ولعل أوضع مثال على هذا هو أعـمال "مارتا جراهام" و "دوريس همفري" و"تشارلز ويدمان"، نفسها ، فهي أعـمال تولدت كرد فعل مباشرمن منهج فرقة "روث سانت دنيس" و "تيدشون" - المساء فرقة "دنيشرن" (Denishawn) - والتي عمل جميعهم معها فترة طويلة

^{*} النطق الإنجلزي الصحيح لكلمة "جراهام" الشائعة في العربية هو "جريام" . وقد أوردتها هنا وفق النطق الشائع على خطته منعاً للبس وتسهيلاً غلى القارئ . المترجمة.

امتدت حتى عام ١٩٧٣. ومن الواضع أيضا أن الابتكارات الشكلية التى أتى بها الجيل الأول من فنانى الرقص الحديث - ومنهم "سانت دنيس" و"شون" إلى جانب "لوا فولل" (Loie Fuller) و "مود آلان" (Maud Allen) " كانت دافعاً قوياً حفز الجيل الثانى من الراقصين على إحياء الاعتمام بالشكل . كذلك فإن اهتمام ها الجيل الثانى بالوظيفة التعبيرية للرقص يحمل في نفس الوقت أصداء أواضحة من الجيل الثانى بالوظيفة التعبيرية للرقص يحمل في نفس الوقت أصداء أواضحة من مفهوم "إيزادورا دانكان" عن ضرورة الوحدة بين التكوين الموسيقى والتشكيل المركى ، ومن رغبتها في اكتشاف لفات تنشأ يصورة طبيعية من الجسد لتعبير عنه وتحقق التواصل بصورة مباشرة ، ومن فكرتها عن قدرة الرقص المتفردة على تجسيد المشاعر .

لقد استفاد أصحاب المرجة الثانية في الرقص الحديث من هذه التجديدات المبكرة في نا الرقص وأسسوا عليها إبداعاتهم التى غيرت ليس فقط باهتمامها بالشكل ، بل أيضًا بإيمانها بأن هوية الرقص كفن ترتبط ارتباطًا وثيمًّا بالطاقة التعبيرية والدلالية للحركة الراقصة . ومن ثم نجد "دوريس همفرى" تؤسس منهجها في التكوين الحركي المحركة الراقصة وأغاط تشكيلها (1) ، لكنها وغم ذلك تؤكد أن مفتاح الحداثة في الرقص يكمن في "المصل من الداخل إلى الخارج .. ففي هذا يكمن النسق التعبيري المهيمن لجيئنا ، بل ورعا للمصر الحديث كله" أن أن مفتاح المنافق المنافق في الرقص تجسيدًا خارجيًا يرتبط فيه التعبير وقضى "جراهام" على نفس النوال فترى في الرقص تجسيدًا خارجيًا يرتبط فيه التعبير وسائط التعبير ومكنا تصبح الطبقي مجرد انتهاج أسلوب معين أو السعى إلى التعبير عن شيء معين ، بل تصبح طاقة تكمن داخل أشكل نفسه كاحد الخصائص المتأصلة في الطبيعة الأسامية للحركة . وفي هذا تقول "مازا جراهام" .

إن الرقص طريقة مختلفة في التعبير عن الأشياء . ورغم أنه لا يعبر بصورة حرفية أو أنبية إلا أن كل ما يأتيه الراقص من أفعال – حتى في أعمق اللحظات تعبيراً عن العواطف الذاتية – له معني محندًا ومقنناً . ولو كان بمقدورنا أن نعير عن هذا العني بالكلمات لفعلنا ، لكنه يكمن خارج باشرة الكلمات ، وخارج باشرة فنون النحت والتصموير . فخارج هذه الدوائر ، وبلخل الجسد، يوجد ذلك للشهد الطبيعي البلخلي للنفس الذي يتكشف من خلال الحركة (1)

وترى "سوزان فوستر" (Susan Foster) في كتابها قراءة الوقص (بركلى ، كاليقورنيا ١٩٨٦) أن هذا التحريف للرقص باعتباره تجسيداً خارجياً لمقائق داخلية وذاتية لكنها عالمية في نفس الوقت يشكل تياراً تعبيرياً في الرقص الحديث يضم أعبال متعاقبة من الراقصين بدءً به "إيزادورا دانكان" ومروراً به "مارتا جراهام" وانتهاء "بجيلين ثالث ورابع من مصممي الرقص . وفي نفس الوقت ، وفي إطار هذه التعبيرية العامة ، تعتقد "فوستر" أن عنصر الاستمرارية في تيار الرقص الحديث على اختلاف أجياله إلها إلى يعتبر الرقص الحديث أجياله إلها يكمن بالدرجة الأولى في عملية الرفض المستمرة هذه من قبل كل جيل للمعجم الحركي الذي أبدعه الجيل السابق ، وإعادة ابتكار معجم حركي جديد خاص به . بل إن هذه العملية عمل في رأيها جزءً لا يتجزأ من المنهج التعبيري في الرقص الحديث مثلاً تجد أنهم الرقص الحديث مثلاً تجد أنهم بلوأعمال معاصريهم أيضًا في أحيان كثيرة ، وكانوا في هذا يحاولون إثبات شرعية وجدية نزعاتهم ودواقعهم الفنية . ومن ثم فقد ساد بينهم اعتقاد بأن قيام "شخص واحد باختيار موضوع الرقص ثم ابتكاره لمفردات اللغة الحركية وحدد ، ثم تأديته بنفسه باختيار العضرة المناش " يكثف الاحساس "بصدق العرض وسخونته" .

لكن الأمر اختلف بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ نجد في الكتابات التي سعت إلى تدعيم حركة الرقص الأمريكي الحديث بعد الحرب تركيزاً رئيسياً على الخصائص الأساسية للشكل ، وعلى التقنيات ومناهج التكوين الفني التي من شأنها أن تبرز هذه الحصائص . وهكذا احتلت هذه الأمور مركز الصدارة ، فنجد في كتاب أشكال

الرقص الحديث لزلفه "هررست" (Horst) وكتاب فن تصميم الرقحسات (نيويورك ١٩٥٩) لمؤلفته "دوريس همفري") (Doris Humphrey) تركيزاً على مشكلات الشكل والتكرين الفني ومناقشة لأساسيات مناهج التصميم الحركى ، وبالتالي لحدود المعجم الحركي . بل إن "هورست" الذي ينسب تقنية "مارتا جراهام" إلى الأساليب الحديثة في الفن التشكيلي عضى إلى أبعد من ذلك فيؤكد أن التكوين الفني تحكمه قوانين مطلقة، ثابتة ، وأزلية ، فهو يؤكد بصورة قاطعة في سياق الإشارة إلى "القواعد الأساسية" للشكل أن "التكوين الفني يتأسس على شيئين فقط: تصور لفكرة أو موضوع ما ، ومعالجة لهذه الفكرة ، والفكرة أيًّا كانت لا يمكن معالجتها أو تطويرها أر تشكيلها دون معرفة بقواعد التكرين الفني" (⁽⁾ . والمعالجة الفنية في رأيه لابد وأن تتبع عددًا من الأغاط الأساسية المحددة التي ينبني عليها أي تكوين فني على الإطلاق -ومن بينها غط "التنويع على التيمة الواحدة" ، وغط "الروندو" (الذي يقوم على تكرار النفسة الرئيسية بين الحين والآخر) ، وذلك النمط الذي يعد " أعمق الأشكال الجمالية ارتباطًا بالغريزة الإنسانية ... وهو النمط الشلائي الذي نرمز إليه بهذا النسق من الله في إكا الله الله على عالة على النمط الأخير يتبنى الفن :

> التمط الكلى الشامل للحياة الإنسانية نفسها : فنحن نولد ونعيش الحياة ثم نعود إلى الجهول . إن هذا الشكل الثلاثي الأجزاء نجده في الإيقاع الطبيعي للطبول وفي النمط الإيقاعي للقصائد الفكامية الشائعة الخماسية الأبيات كما يشكل أيضا فى المائدة قاعدة التكوين للوسيقي في الوَّلفَات الْوَسيقية الجادة النت أغنية منفصلة أو سيمفونية مركبة

وهكذا اتخذت حركة تدعيم الرقص الأمريكي الحديث بعد الحرب مسارأ يسعى نحو تعيين قاموس محدد لوسائل التعبير الحركية . وقد أسهمت كتابات "هورست" بوجه خاص في تدعيم هذا الترجه إلى جانب انتشار تأثير مدرستي "جراهام" و"همفري" في تعليم الرقص على نطاق واسع: وترى "سالى بينز" (Śally Banes) في كتابها

الهام إلها الدوقص في حداء مطاطي : رقص مابعد الحداثة (بوسطون، ماساتشوست ۱۹۸۰) أن الغروض الراقصة التى تنتمى إلى تيار مابعد الحداثة قد نشأت كرد فعل مباشر لهذا التوجه وأنها قتل تياراً برفض التعريف السائد للرقص آنذاك والذي كان يحصره في وظيفة تعبيرية محددة ، وبعض الأساليب والموضوعات المعينة ، وبالتالي في مجسوعة محدودة ضيقة من مناهج وأغاط التكوين الفني . وترصد "بينز" ظهور هذا التيار في الأعمال التي قدمتها فرقة "جادسون للمسرح الراقص" - خاصة بين عامي ١٩٦٧ و وترى فيها انشقاقًا على أساليب مصمى الرقص الحديث كما تلمس فيها انبثاق توجهات وأساليب عمل جديدة تنظوى على مجموعة من المسارات والمارسات التي تنتمي بالتحديد إلى تيار مابعد الحداثة .

نحو تعريف الرقص مابعد الحداثي :

كان الغنان "مرس كانينجهام" (Merce Canningham) قد وظف عنصر المسادقة في منهجه في التكوين الفني منذ عام ١٩٥١ ، بل وتعاون مع المؤلف الموسيقي "جون كيدج" (John Cage) منذ عام ١٩٤٢ . ورغم ذلك فقد ظلت فرضيات وعارسات إسلوب الرقص التعبيري تهيمن على مناهج تعليم الرقص غير الكلاسيكي وكذلك غارسته حتى أواخر الخمسينات . كان "كانينجهام" نفسه في البداية راقصًا رئيسيًا في فرقة "مارتا جراهام" كما كان العديد من أعضاء فرقته قد تدربوا على الرقص الحديث وفق المناهج التي وضعمها كل من "همفري" و"هورست" و"مارتا جراهام" . فمن بين الخمسة عشر راقصا وفنانا الذين اشتركوا بأعمالهم في أول حفل راقص قُدم في كنيسة "جادسون" في يونيو ١٩٦٢ نجد خمسة سبق لهم أن تدريوا وفق منهج "جراهام" التقني أو حضروا دروسًا مع "لوى هورست" ، وهؤلاء هم "ستيف باكستون" (Steve Paxton) ، "روث إمرسون" (Ruth Emerson) ، "وليام ديشيسز" (William Davis) ، "جموديث دان" (Judith Dunn) ، و"داشيسد جوردون" (David Gordon) - وكان كل منهم قد عمل في فرقة "كانينجهام" في وقت من الأوقيات . واشترك في هذا الحفل أيضا "روبرت دان" (Robert Dunn) الذي أفرزت محاضراته ودروسه حول فن تصميم الرقص في ستوديو "كانينجهام" بين عامي ١٩٦٠ و ١٩٦٢ العروض الأولى لفرقة "جادسون للمسرح الراقص" . وكان "دان"

مهتمًا بنهج المصادفة في التصميم ، بل وفضله على منهج "هورست" الذي يهتم بالوظيفة التعبيرية للموسيقي في العروض الراقصة وبالعلاقة المتجاوبة الرثيقة بين التكويين الموسيقي والتكوين الحركي للعرض. كذلك تبنى "روبرت دان" في تدريسه ومحاضراته أساويًا تعليمنًا متحررًا منفتحًا في مقابل أسلوب "هورست" "المستبد" ، وعلق على هذا في حديث أجرته معه "سالي بينز" قائلا: "إذا كنت حقًا قد ساهمت في تحرير الراقصين من سطوة تعاليم لوى هورست ودوريس همفرى (وهي امرأة عظيمة رغم اختلافي معها) .. أكون قد حققت شيئًا هامًا" (١١١) . والحق أن البدأ الانتقائي الذي تيناه "دان" في دروسه كان يمثل تحديًا سافرًا لفكرة وجود شكل فني "صحيح" ووظيفة الصحيحة". فبدلاً من أن يتبع أي فكرة معينة عن طبيعة فن الرقص وهدفه ، فضل "دان" الاهتداء بالفنون الأخرى بحيث تحولت دروسه إلى "ساحة لتجميع وتمحيص أبنية فنية مستمدة من مصادر منوعة في الفنون المعاصرة : مثل الرقص والموسيقي والرسم والنحت وعروض مسرح الواقعة ، والأدب أيضًا " (١٧) . وترى "سالي بينز" أن عملية التبادل هذه بين الفروع الفنية المختلفة ترتبط بالحساسية الخاصة التي تُبطَن كل أعمال فرقة "جادسون" . ففي كتابها بيمقراطية الجسد : فرقة جابسون للمسرح ال اقص: ١٩٦٢ - ١٩٦٢ (أن آرير ، ميشيجان ١٩٨٣) الذي رصدت فيسه بالتفصيل عروض الفرقة تقول "بينز":

> وريما كان الإحساس العام في هذه العروض بأن أي نسق حركي يمكن أن يسمي رقمناً وأن ينظر إليه باعتباره رقمنا أهم يكثير من الرقصات النفصلة . فهذه العروض كانت تقوم علي مبدأ أن عمل الفنان البصري ، والخرج السينمائي ، وللوسيقي يمكن اعتبارها نوعا من الأداء الراقص ، كما يمكن اعتبار أي نشاط يقوم به الراقص رقصاً حتى وإن خالف أنماط الرقص للسرحي للألوفة وبدا نشاطاً علياً . فالأنشطة الاعتبادية تبدو غريبة حين تقدم من خلال إطار فني مما يدفعنا إلى إعادة فحصها ماد اكما أرادا .

وتتبدى هذه الزعة الاتنقائية ، كما يتبدى هذا الإحساس بالتحرر من الفرضيات السائدة أيضا في التنوع الأسلومي الشديد الذي يميز عروض فرقة "جادسون" إذ كانت هذه العروض - كما تذكر "سالى بينز" - تجمع بين أسلوب "الباروك" الذي انتهجه كل من "دافيد جردون" (David Gordon) و "فريد هيركو" (Fred Herko) وأيلين ووذلاين" (Aileen Rothlein) في عروضهم ، وأسلوب المسرح المتحدد الوسائط (multi - media) الذي تبدى في بعض جوانب الأعمال التي قدمتها "إيلين سامرز" (Elaine Summers) و "جوديث دان" (Judith Dunn) ، بالإضافة إلى أسلوب "التحليل والاختزال" الذي يميز عروض الفرقة في العادة ، بل إن "بينز" ترى أن العروض التي قدت من الأساليب المختلفة التي عدد من الأساليب المختلفة التي المؤتلة و تقول :

كانت أعمال إيقون رينز نات البنية الجنلية تخرج بين تقنيات الرقص التقليدي وبين الحركات العادية والجروتسكية ... بينما كانت أعمال ستيف باكستون تدمج الأفعال الطبيعية والأفعال الكتسبة من الثقافة ، وتؤطر الأفعال الاعتيادية البومية مثل الأكل وللشي ... أما رقصات روبرت موريس التي تصور أثاء انتباه الأوبين والشاهدين معاكما كانت تحمل إشارات وإحالات انتباه الأوبين والشاهدين معاكما كانت تحمل إشارات وإحالات ويضحة إلى أعمال فنية أخرى ... وبينما كانت لوسيندا تشايلنز تتبني في عروضها العلوبا ادائيا هادئا يبتعد عن الإنشعال ويصتحد في عروضها الأولى على التحالم مع الأشياء وفي غروضها التالية على الحركة الضائمة ، تبنت تريشا براون فسلوبا يعتمد على الارتبال والحركات الطائرة ...

ورغم أن هذا التحرر من الأنماط التعبيرية فى التصميم الحركى يحدد هوية فرقة "جادسون للمسرح الراقص" كفرقة "تنتمى تاريخيًا إلى تيبار مابعد الحذائة" إلا أن عروضها تمثل – فى رأى "بينز" – مرحلة فى تطور فن الرقص حملت ملامع أساسية من

الحداثية (modernism) تبلورت وبرزت في الصدارة من خلال رفض هذه العروض للأسلوب المسرحي والمحتوى العاطفي الذي عِيز المذهب التعبيري في التصميم الحركي ، وسعيها للتركيز المتزايد على الشكل الفني دون غيره من العناصي. وفي مقدمة الطبعة الثانية من كتابها إلهة الرقص في حداء مطاطى (ميدلتون ، كنيتيكات ١٩٨٧) تذكر "بينز" أن معنى مصطلع "مابعد الحداثة" "بختلف من شكل فنى إلى آخر" ، وتؤكد استناداً إلى هذا " أن الخلط في تفسير معنى مصطلح "مابعد الحداثة" يزداد تعقيداً في مجال الحديث عن فن الرقص وذلك لأن الرقص الذي ينتمي تاريخيا إلى الرقص الحديث لم يكن حداثيا (modernist) حقًا في أي وقت من الأوقات " (١٠٥) . بل إنها ترى أن محاولات فناني وراقصي فرقة "جادسون" لتجريد الحركة من التعبير ، وتحرير التصميم الحركي من ارتباطه بالموسيقي المصاحبة أو أي هيكل سردي ، كانت في الحقيقة تسعى إلى تحقيق نظرية جمالية حداثية قائل النظرية الجمالية التي وضعها الناقد "جرينيرج" بالنسبة لفن الرسم الحداثي . ومن ثم فإن الرقص الذي نتج عن هذا التوجه الجمالي والذي قيز بالاختزال والاكتفاء بالحد الأدنى من العناصر يمكن اعتباره "مابعد حداثي" : يعني أنه كان رد فعل صريح ضد أسلوب الرقص الذي أطلق على نفسه اسم الرقص الأمريكي الحديث ، ورغم ذلك يمكن اعتباره أيضا وفي نفس الوقت "حداثيًا" لأند سمى إلى التخلص من كل العناصر "اللاجوهرية" بالنسبة للرقص كرسيلة من وسائل التواصل ، وكوسيط للإبداع القني .

وتشير آراء "بينز" على أهميتها أسئلة نظرية وتاريخية حول العلاقات المكتة بين الرقص الخديث والرقص الحداثي والرقص الحداثي . فمن الناحية التاريخية يمكننا أن نقول إن وصف الرقص "مابعد الحداثي" في نفس الرقت يعتمد على فصل عدد من عروض فرقة "جادسون" عن أعمال فنية أخرى تتداخل معها في الملامح ولكنها لا تتسق مع المشروع الجمالي الحداثي الذي طرحه جرينبرج . فالفنان التشكيلي "روبرت راوشنيرج" (Robert Rauschenberg) مشلا خطا بأعساله الفنية إلى دائرة المرض للمسرعي بصورة مباشرة من خلال اشتراكه في تسعة من العروض الستة عشر التي قدمتها فروقة "جادسون" . وهناك أيضًا الفنان التشكيلي روبرت موريس عشر التي قدمتها فرقة "جادسون" . وهناك أيضًا الفنان التشكيلي روبرت موريس

الحد الأدنى في القن بأنها تقف على طرف النقيض من الأعمال الحداثية) ، فقد شارك هذا الفنان بصورة متنظمة في نشاط هذه الفرقة رقدم عدداً من العروض تحت مظلتها كما قدم عروضاً في مرحلة تالية تحت مظلة جماعة "فلاكساس" ("' . كذلك قامت راقصتان من الفرقة حما "إيقون رينر" و "أيلين روذلابن" بالاشتراك في أحد عروض الفنان التشكيلي "منيمان" (Schneemm) الفنان التشكيلي "منيمان" (Schneemm) الفنان التشكيلي تمنيمان" (كالم المنوبية المرض المسمى بعيشة للأصوات و"ديك هيجنز" (Philip Corner) في ماير ۱۹۹۲ قبل أول عروض جماعة "فلاكساس" وأول حفل فني أقيم في كنيسة "جادسون" بفترة قصيرة . ومن ثم يكتنا أن نفسر اشتراك عدد كبير من راقصي فرقة "جادسون" في مهرجان مايو ۱۹۹۳ الذي جمع بين أعمال جماعة "فلاكساس" ويعض عروض "الهابننج" (أو مسرح الواقعة المية) إلى جانب أشكال جديدة من الموسيقي والرقص ، والذي قام على تنظيمه كل من "جررج برشت" و"روبرت واتس" (Robert Watts) ، باعتباره جزءً من حركة تبادل نشطة برشرات والأفكار والمارسات والعروض (١٧)

ولكن أهم من التساؤل السابق وأكثر جوهرية تساؤل آخر يتعلق بالفكرة التي تقول

- اهتدا " بشروع "جرينبرج" الحداثي - بأن "اختزال" الرقص إلى الحركة الخالصة فقط
دوغا اعتبار للتصوير أو التعبير ، أو حتى لحضور الراقص الجسدى وحده ، يُشكل
تحولا في اتجاه البحث عن جوهر الرقص الذي يضفى عليه شرعيته كفن . لقد أكد
"فريد" - اهتدا " بآرا ، جرينبرج - الصعوبة التي يواجهها المسرح حين يطمع إلى تحقيق
المروذج المثالي الحداثي للفن . فالمسرح - كما يقول - مثل الموسيقي فن زمني - أي
عمل فني يتحقق في الزمن ، والمسرح - كأي عرض أدائي - "بحتاج إلى جمهور - بل
عمل فني يتحقق في الزمن ، والمسرح - كأي عرض أدائي - "بحتاج إلى جمهور - بل
ويوجد من أجله - أكثر من أي فن آخر " (١٠٠٠ . ويري "فريد" أن احتياج المسرح إلى
الجمهود" أكثر من أي فن آخر هي الخاصية التي تُنفِّر الحساسية الحداثية من المسرح
بكل أشكاله" (١٠١ . وعثل هجوم "فريد" هذا على المسرح تحديًا للرأي القاتل بتسائل فن
التصوير الحداثي وفن الرقص مابعد الحداثي ، بل وأيضا الإمكانية وجود برنامج عمل
التصوير الحداثي وفن الرقص مابعد الحداثي ، بل وأيضا الإمكانية وجود برنامج عمل

حداثي في مجال فنون الأداء .

الرقص الحديث والعمل الفني الحداثي:

إذا تناولنا فكرة الرقص الحداثي من منظور "جرينيج" يكتنا أن تختار بين مسارين: إما أن نبدأ برصد نقاط التلاقى بينه وبين الفن التشكيلى اللاتصويرى -- كما تفعل "بينز" ، ومن ثم بين تيار مابعد حداثي في الرقص وبين الرسم التجريدى الذي يفضله جرينيج على غيره ، وإما أن ننطلق من القراءات النقدية والنظرية لفن الرقص كفن قائم بيئاته ومستقل عن باقى الفنون ، فإذا اخترنا المسار الأول سنيداً بدراسة البنية الفنية والشية المنتوب الهدف هو تحديد قاعدة نظرية "جرينيرج" . لكن تناول القراء في الرقص ينهض على فرضيات تقترب من فرضيات "جرينيرج" . لكن تناول القراءات المختلفة للرقص كوسيط فني يتغرد يشكله ويحمل شرعيسته في ذاته يعيدنا إلى ذلك النوع من النقد والنظرية الفنية اللذين برتبطان بالمروع الحداثي ، بل ويعيدنا أبي ذلك النوع من النقد والنظرية الفنية اللذين برتبطان عارسات مصممى رقص "مابعد عارسات مصممى رقص "مابعد عارسات مصممى رقص "مابعد الحداث" . ومن المفارقات الساخرة حثاً أن اختيار الانطلاق من القراءات النقدية والفرية يستطيع أن يقودنا مرة أخرى إلى مناقشة أعمال فنية راقصة لاعلاقة لهائف المؤقف الملاتصويرى ، أي إلى ما "بعرف تاريخياً بالرقس الحديث" نفسه في بالمؤن الاتصويرى ، أي إلى ما "بعرف تاريخياً بالرقس الحديث" نفسه في

تشير "سوزان قوستر (Susan Foster) في كتابها قراءة الوقص إلى أهم النظريات الثالات التي وضعها كل النظريات الثالات التي وضعها كل من عالم الإثنولوجيا "كورت ساكس" (Curt Sachs) والناقد "جون مارتن" (John (John والفيلسوفة سوزان ك. لانجر (Suzanne K.Langer)) وتلاحظ أن هذه النظريات الثلاث تتفق في "تحديد أصول الرقص ومنبته في مخاولات الإنسان المبركة للتواصل عن طريق الحركة والإيماء" ("") ، وهي في هذا "تقيم تقابلا بين هذه المحاولات البدائية الأولى للتعبير عن الشاعر الإنسانية ، وبين الأغاط الحركية المطنعه التي فرضتها الحضارة فيما بعد ، وترى في الرقص وسيلة يكن نسترد من المصطنعة التي فرضتها الحضارة فيما بعد ، وترى في الرقص وسيلة يكن نسترد من خلالها طاقة حيوية وإحساسًا بالاكتمال والوحدة والانتماء" ("")

"ساكس" و"مارتن" على وجد أخص أن الرقص الحديث يتميز يسعيد إلى إعادة اكتشاف هذه الطاقة الحيوية بما يجعله ضمنًا يحقق لنفسه مكانة خاصة وهدفًا محيزًا فيما يتعلق بطبيعة ووظيفة الرقص وذلك لأنه يتوجد نحو الدعائم الأساسية لهذه الوسيلة من وسائل التواصل.

لقد أكد "ساكس" في كتابه تاريخ الرقص في المسالم (نيوبورك ١٩٣٧) أن انشقاق "إيزادورا دانكان" على القواعد الكلاسيكية للرقص وكذلك الشعبية الواسعة التى تتمتع بها "رقصات الزنوج الأمريكين والمهاجرين من أمريكا اللاتينية" كانتا علامة على إعادة اكتشاف الجسد وعلى الرغبة في العودة إلى المنابع الأساسية لفن الرقص . وكان الرقص الحديث في هذا التوجه نحو الأصول يبحث عن أصالة جديدة كما يقول . ويضيف :

إن جيلنا لا يمثر علي مراده في فن الباليه .. فهو جيل يمرخ مثل توفيري (NOVETTE) مطالبا بالطبيعة والماطقة للشيوبة . وهو جيل يرغب مثله ، بل وربما أكثر منه ومن اللازم ، في استبحال المركة النمطية بشئ أشر ينتمي بصدق إلي الرح" (٢٢) .

ورقم أن "مارتن" قد استهدف على خلاف "ساكس" التنظير المارسة الحداثيين فإنه يشترك مع "ساكس" في رأيه هذا فنجده يقبول في كتابه مدخل إلى فن الرقص (نيويورك ١٩٣٩) أننا يجب أن نفهم أعمال "دانكان" باعتبارها انقلابًا عمينًا لإزاحة تراث طويل من القيود العقلانية تراكم على مدى العصور ، ولتسليم سلطة الحركة للإنسان الذي يكمن داخلنا" . ويرى "مارتن" أن الرقص الحديث في هذا إنا يبحث

لا عن أصوله نقط بل عن أصول الفن نفسه وذلك لأن "اغركة هي الوسيط الأول الذي تعبر من خلاله النزعة الفنية عن نفسها" (24) وقد تجلت هذه التزعة الفنية البدائية بصورة واعية في أعمال الراقصين المدائيين المحداثين (Robert Goldwater) أنفسهم ، وهي النزعة التي رصدها "ربرت جولد ووتر" (Robert Goldwater) على نطاق واسع في نتاج الحداثة الأوروبية في كتابه المبدائية هي الفن المحديث (لندن ١٩٣٨) . ففي عام ١٩٣١ وظفت "مارتا جراهام" في عملها الفني الشهير طقوس الأسوال المبدائية صوراً وأشكالاً طقسية مسيحية استقتها من دراستها لحياة الهزازين * حصاد دراسته الأغاط العبادة التي تفضي إلى النشوة الدينية . ويشير "هورست" بالمثل - مستنداً إلى عارسات "جراهام" - إلى "الطبيعة البدائية" لنزعة "مورست" بالمثل - مستنداً إلى عارسات "جراهام" - إلى "الطبيعة البدائية" لنزعة الرقس وإلى "التجوارب المعميق بين الجسد والمقال" ("") الذي يُشكّل في يقينه فن الرقس . فالرقس وفق نظرة "هورست" يحمل في داخله هذا الجانب من طبيعتنا البدائية والجوهرية كأغا ليذكرنا بأن "آلاف (لسنين من المصارة لم تسبغ علينا نحن المحدثين مي قسوة مسي قسرة من التهليب قيزنا عن خشونة أسلاننا ويساطتهم" ("")

ومن المهم أيضا أن هذه الأفكار التى تربط ما بين منابع فن الرقص وبين النزعات الإنسانية فى مرحلة ما قبل اللفة والفكر لا توضع فقط الأهسية والدلالة الخاصة للرقص كأحد وسائط التعبير والتواصل بل تبرز أيضاً صعوبة مناقشة الدلالات التى تنتجها رقصة بعينها أو عملاً راقصاً محدداً وهكنا نجد "ساكس" و"مارتن" و"لانجر" مرزة أخرى يشاركون فى تكوين النظرية النقدية الحداثية ويقفون على أرض مشتركة مع المارسين الحداثين الذين يارسون فنهم عن وعى ، ويتفقون معهم فى القول بأن للرقص خصائص متفردة تحدد هويته كفن . ويقول "فوستر" أن هؤلاء النقاد - "مثلهم مثل غالبية مضمى الرقص فى بواكير القرن العشرين كانرا يعتقدون أن وظيفة الرقس هى الإضاحة الرمن هذه المقائق

^{*} الهزازين هو الاسم الذي تمرق به طائفة دينية أمريكية تشكل حركات الجسد جزءً من العبادة عندها .

لايكن التعبير عنها لغوياً فإنها لا تترك لنا مجالاً للحديث عن بنية الرفص ونظامة ^(۲۷) .

لكن القرآ بأن الرقص يكشف دالالات "خاصة" لايؤدى فقط إلى وضع فن الرقص خارج دائرة النقد الذى لا يستطيع التمبير لفويًا عن المعانى التى يفصح عنها "فن الرقص" بل يضعه أيضًا خارج دوائر الأنواع الفنية الأخرى . إن هذه الآراء التى تتناول طبيعة وأهمية "معنى" الرقص ودالالانه تهدف بالدرجة الأولى إلى إبراز تلك الخصائص التى تجعل الرقص هنا المتميزا" والتى تجسد فى الراقع هويته المتفردة كوسيط فنى . وفي هذا الصند ، وبالمقارنة بالمدخل التاريخي العريض الذى يتبناه ساكس"، تفصح جهود "لانجر" و "مارتن" فى التنظير للرقص عن مفهوم يرى فى الرقص قا قائمًا يئاته، يحيا فى مجاله الجمالى الخاص ، وعن مفهوم مصاحب للكيفية التى يحفق بها هذا الرسيط شرعيته كفن جمهيل . وحتى تتضح لنا هذه الأفكار بصورة تفصيلية عكنا أن نبدأ بشرح النظرية الشاملة التى وضعتها "سوزان لانجر" للفن عمومًا بما في كلك فنون الأواء ، ثم نتناول فى سياقها بعد ذلك مناقشة "مارتن" التفصيلية لطبيعة ذلك مناقشة "مارتن" التفصيلية لطبيعة

تبدأ "سرزان لانجر" مناقشتها للخصائص الأساسية للفن بعرض شامل لمجموعة الأفكار التي سوف تبنى عليها هذه المناقشة ، فتقول إن النظريات الجمالية السابقة قد ركزت اهتماماتها المحورية وقضاياها على "نفس القضية : ما هو مصدر الدلالة في الفن ؟ أي - في قبول آخر - ماذا نعنى حين نتبحدث عن "الشكل الدال" ؟ ((٢٨) ويشير هذا السؤال ضمنا إلى نقطة انطلاق "لانجر" ، فهي تفترض بداً أن "الدلالة" (أو "المعنى") هي خاصية من خصائص الشكل ، أي أن فحرى العمل الفني ، ومن ثم الحصائص التي تعدد هويته ، تكمن قامًا داخله . وتؤكد "لانجر" في كتابها الإحساس الخصائص التي تعدد هويته ، تكمن قامًا داخله . وتؤكد "لانجر" في كتابها الإحساس بلاته لد خصائصة المستقلة قاما عن ردود أفعالنا المسبقة ، وهي خصائص تتحكم في المتحاب المتابعاتنا له وتجعل منه ذلك العامل الجوهري القائم بناته في كل ثقافة إنسانية" (١٤٠) وانظلاقًا من هذا أيضا ترى "لانجر" أن الفن والنقد شيئان مختلفان ومنفصلان قامًا ،

بل إنها تحدد مفهوم "الدلالة" (أو "المنى") في الفن عن طريق وضعها في مقابل الدلالة" في الثاؤة ، وتقدم من خلال هذا التقابل وصفًا لوظيفة وأثر العمل الفني . وانطلاقًا من قبول فرضية شفافية اللغة ترى "لانجر" أن الوحدة البدائية في اللغة تقوم على أساس علاقة ترابط وتلازم بسيطة ، يحددها العرف ، بين كلمة أو مجموعة من الكلمات وبين شئ أو فكرة . وفي حالة هذه "الرموز الترايطية" يكون المنى ثابتًا سياق النشاط اللغوى ومن تم الرمز ، يتعقدان ويصبحان أكثر تركيبًا في سياق النشاط اللغوى ومن تستخدم هذا الرموز في مجموعات مترابطة . فالتعبير عن المنى في الجملة - كما تقول - يتحقق من خلال النسق الذي ينتظم الرموز الترابطية وليس من خلال قيمة الرموز وحدها . وهنا "يكننا القول بأن عناصر الأقوال اللغوية تسميها الكلمات ، لكن الجُسل هي التي قفصع عن معانيها" ("") . ومن ثم يكننا أن صف الجملة من حيث كونها "رمزًا مركبًا" بأنها "شكل قصيح" نتوصل إلى معناه من خلال إدراك بنيته الداخلية لا من خلال إدراك حضور وقيمة عناصره المكونة .

وتستخدم "لانجر" هذا النموذج اللشوى في تعريف الطبيعة الرمزية للفن ، تلك الطبيعة الرمزية للفن ، تلك الطبيعة الرمزية للفن ، تلك الطبيعة التي وصفتها في أول الأمر في نظريتها الخاصة عن الموسيقى في كتابها المقلسفة في صقام جديد (كاميريدج ، ماسانشوست ١٩٤٢) . فهي تقول في هذا الكتاب إن أي مقطوعة موسيقية هي "شكل فصيع" مثل الرموز اللفوية المركبة :

وذلك ليس فقط لأن أجزامها تنصبهر معا لتشكل كياناً جبيداً ولكن لأن هذه الأجزاء تصقفظ في عملية الامتزاج هذه بدرجة من الوجود المستقل كما أن الطابح الحسي لكل عنصر يتأثر بوظيفته ودوره في ذلك الكل للركب. وهذا يعني أن ذلك الكيان الأكبر الذي نسميه للؤلف للوسيقي لا ينتج من للزج بين عناصر منفصلة كما يحبث في الرسم حين نمزج عدة ألوان لنستش جراء نا حديداً، بل ينتج عن عملية إفصاح وتعبير (١١) لكن المسيقي تختلف جذريًا عن اللغة وذلك لأن عناصرها المكونة ، التي تقابل المروز الترابطية في اللغة ، لا ترتبط يأفكار أو أشياء خاصة محددة تشير إليها . وهكذا ، وعلى العكس من اللغة التي تقوم على الترابط المنطقي والفكري ، تطرح المسيقي نفسها غلى الرعي كنسق لا يرتبط بعاني محددة متعارف عليها ، ولا يمثلك دلالة عقلائية ، بل يشبه التجربة كما نهايشها شعوريًا لأكما نفهمها عقلاتها ، ولا يمثل عنى يعنى هذا فقط أن النقد والذن يتسميان إلى عالمين منفصلين ، بل يعنى أيضًا أن الشروط الشكلية التي تحكم بنا و العمل الفني ترتبط ارتباطًا حتميًا بطبيعة المعنى في الذن وعملية انتاج الدلالة . ومن ثم يكتنا القول بأن العمل الفني وفقًا لتعريفه هو نظير عائل التجربة المسية والشعورية . وفي يلورة هذا النموذج الفنى باعتباره "شكلا فصيحاً لا يستخدم المنطق الاستطرادي لا تكتفي "لانجر" بوضع الفن على طرف فصيحاً لا يستخدم المنطق الاستطرادي لا تكتفي "لانجر" بوضع الفنى بذاته بين الشيط الذال الذي يعل وجود العمل الفنى ، وبين سياقاته الحرفية ، كما تميز كذلك بين الأتوا والفنية المختلفة .

وفى إطار مفهوم "لانجر" للفن "كشكل فصيح" تصبح هوية العسل الفنى أمراً يتخطى المناصر المفردة التى تكونه ، ويتعلق أساساً بكونه "شكلاً دالاً" يتحقق من خلال الإقصاح عن عناصره المادية التى تعلن عن وجوده ، ويترتب على هذا أن العسل المنى في أعمق معانيه يظهر إلى الوجود في اللحظة التي ينفصل فيها عن العناصر المادية التي ينفصل فيها عن العناصر المادية التي ينفصل فيها عن العناصر "لانجر" أهمية هذا التمييز بين الفن كوهم وبين الواقع فتقول إن "الوهم الذي يؤسس كيان العمل الفني ليس مجرد حصيلة تنظيم معين لعدد من المواد في نسق جمالي عنم، بل إنه النتيجة التي يسفر عنها هذا الترتيب ، وهو شيء يبدعه الفنان بالعني الحرفي بل إنه التجريد الذي يحتل مركز القلب فيه ، أي على انصاله عن المبئة المادية أسامه على التجريد الذي يحتل مركز القلب فيه ، أي على انصاله عن المبئة المادية المحيطة به بل وعن الكيان المادي الذي لا يكن أن يحقق وجوده إلا من خلاله . وتؤكد "لانجر" أهمية "مظهر الوهم" في العمل الفني "كصورة" فتيل :

إن كل عمل فني حقيقي يبدو هكذا منفصلاً عن بيثته الصياتية ويعطي لأول وهلة انطباعاً باشتلافه عن الواقع – انطباعاً بأن شمة وهم يغلف الشرا للادي أو الحدث أو للقولة أو التنفق المدوتى الذي يتكون منه العمل

ولا يعتمد هذا الأثر الذي يحدثه العمل الغنى على رؤية أو قهم المتلقى . فاستناداً إلى أن العمل الغنى يحدثه العمل الغنى على رؤية أو قهم المتلقى . فاستناداً وأن العمل الفنى يقسه ، لالهي "أن مهمة اكتشاف محيط العمل لا ينهض بها المتلقى ، بل العمل الفنى نفسه ، الذي عليه كي يتجع أن يفصل نفسه عن العالم . فالمتلقى لا يسهم في إنشاء العمل ، بل يشاهده فقط كما يُتم إليه " (¹⁷⁾ . ووفق هذه النظرة التي تتفق مع آراء "فريد" يكتنا القول بأن العمل الفنى بطبيعته لا يقوم فقط يفصل نفسه عن بيئته المياتية بل

وتؤسس "لاغبر" تمييزها للصيغ الفنية المختلفة في إطار هذه النظرة إلى الاستقلالية الذاتية للعمل الفنى ، وإلى انفصاله من حيث التعريف والحسائص عن المواد والظروف الفعلية التي مستمد عليها في ظهوره إلى الرجود . فإذا كان التجريد هو الشرط الاساسي لوجود الفن تصبع هوية الأشكال الفنية المختلفة مرهزنة بالطبيعة الحاصة لعملية التجريد التي ترتبط بكل شكل . ومن ثم تتحدد هوية كل "نوع فني" كما تقول "لانجر" وفقاً "للوهم الأساسي" الذي يظرحه ، و"مجاله المفتمل" الذي تشكله "العملية الإبداعية الأساسية بكل عناصرها" والذي "نتتجه هذه المناصر بدورها وتعينه على الإبداعية الأساسية بكل عناصرها" والذي "نتتجه هذه المناصر بدورها وتعينه على العمل الفني وعن أي "مجالات مفتملة" أخرى . وتتضع الطبيعة المطلقة لهذا التمييز بين الفن والواقع ، ولا تفصال العمل الفني عن بيئته الحياتية المادية في تناول "لانجر" "للوهم الأساسي" في مجال الفنين التشكيلية وهي تبدأ برصف ما تعده الوظيفة ! إن الهدف الذي يسعي إليه الذن التشكيلي هو الإفصاح عن شكل بحسري وتقديم هذا الشكل باعتـباره مـوضـوع الرؤية الوحيد، أو الهيمن علي الأقل - وهذا يعني أن العمل الفني يجب أن يبدو للمشاهد ليس فقط كشكل في للكان بل كتشكيل للمكان – للمكان للماروح أمامه برمته (٢٧)

ويعنى هذا بالنسبة لـ "لاغر" أن تناول المكان في مجال الفن التشكيلي يختلف قاماً عن خبرتنا بالمكان في علاقاتها بعضها عن خبرتنا بالمكان في الحياة . فنحن في الحياة نبصر الأشياء في علاقاتها بعضها بالمحض في المكان ، لكن المكان نفسه كما نخبره بحواسنا في الزمن يظل دون "شكل" لأنه لا يتبجسد في "تكوين كلي مجسد" (١٩٦١) . ومن ثم فيان "المكان السورة" الذي تقدمه الفنون التشكيلية ليس تعبيراً عن المكان كما نموفه من خلال خبرتنا الحياتية على الإطلاق ، بل هو إفصاح عن مكان مفتعل مصنوع ، أي مكان وهمي "يوجد للإيصار فقط" (١٩٩١) . أضف إلى ذلك أن هذا المكان المفتعل ، لا يرتبط من حيث كونه وهم بعلاقة مستمرة مع المكان العملي الفعلي لوجوده ، وبالتالي مع السياقات الحرفية التي يقد فيها العمل الفني نفسه . وفي هذا تقول "لانجر" !

إن هذا للكان البصري ليس استمرار) للمكان كما نحيا فيه،
، فهو يوجد دلخل حدود الإطار أو الفراغات أو الأشياء التي تحيط
به لتنقصله عن الواقع ، ورغم ذلك لا يمكننا القبول بأن هذه
الحدود تفصله عن للكان العملي ، وذلك لأن الحدود التي تفصل
بين الأشياء عادة ما تصل بينها أيضا ، أما للكان الصورة فهو
لايرتبط بلي مكان أشر علي الإطلاق ، إنه مكان مقتعل بـخلقه
الفنان ، وهو مكان قشر علي الإطلاق شاءً عمال عما حوله (فقا

وقير هذه الطبيعة الخاصة ، المستفلة بذاتها ، للوهم الأساسي في الذن التشكيلي بصورة جذرية بين العمل الفني الذي يقصح عن مكان مقتمل ، وبين أي عمل بنتمي الرهم الأساسي فيه إلى مجال مفتعل آخر . فكما أن "كل الأشياء المتعلقة بالصورة والمشروعة فنياً ينبغي أن توجد على مستوى الإيصار" (12) أ . فإن كل العناصر التي تنخل في تركيب المقطوعة الموسيقية ينبغي أن تجد مكانها ووظيفتها في إطار "الزمن المفتعل" الذي يشكل الوهم الأساسي في فن الموسيقي . وتنتقل "لانجر" إلى فن الشعر بعد ذلك فتصف الوهم الأساسي فيه بأنه وهم "المياة المقتملة" ، ثم تصف الوهم الأساسي في فن الموسيقية ، ويحقق الرقص أيضاً وجوده كفن من خلال ضرب متفرد من التجريد يقوم على تجريد الإياءة والإشارة الحركية من سياقاتها العملية بحيث تنتقل إلى المجال الرمزي للفن . وتقول "لانجر" أن "الإياءة في الرقص ليست إياءة حقيقية ، بل مفتعلة . . إنها حركة حقيقية فعلية ، ولكنها للرمز في الذن في الكشف عن غط التجريد الرئيسي في فن الرقص و "وهمه الأساسي" . واستاداً إلى هذا تتمكن "لانجر" من توظيف مفهومها للرمز في الذن في الكشف عن غط التجريد الرئيسي في فن الرقص و "وهمه الأساسي" .

إن كل مضلوق قادر علي الإيماء بالطبيعة هو مركز قوة حيوية ويري الأخرون حركاته للعبرة كإشارات تقصح عن إُرادته . والطابع الإيمائي النتلقائي للحركة الراقصة لا يعدو أن يكون وهما وكذلك القوة الحيوية التي تعبر عنها ، فالقوي (أي مراكز القوي الحيوية في الرقص) في كيانات مصنوعة – تصنعها الإيمامة الخارجية للعبرة

وهكذا نجد أن كل فن تتحدد طبيعته بالضرورة وفق "ضجاله المفتعل" الذي هو "وهمه الأساسي" الذي لا يتحقق إلا من خلاله . ويتسم هذا المجال بالاستقلال التام والاكتفاء الذاتي فهو مجال قائم بذاته كالعمل الفني نفسه . ومن ثم تخلص "لانجر"

إلى "أن العمل الغنى لا يكن أن ينتمى إلى أكثر من مجال واحد وهو يحدد دائما بصورة تامة وعلى الفور مجاله الذي يمثل مادته وجوهره" (33)

ونخلص بما سبق إلى أن نظرية "لانجر" في الفن لاتكتفى بتأكيد استقلالية العمل الفنى ، وتجاوزه لشروط وجوده المادى بل وأيضنا لكيانه المادى كشئ ، بل تضع أيضا الأسس للتمييز المطلق بين الأشكال الفنية المختلفة وصلاحيات كل منها . ومن ثم تخلص "لانجر" إلى أن إدراكنا للمجال المفتعل لفن الرقص يتبيح لنا في نهاية الأمر تأمل الملامع المتفردة لهذا الفن تأملاً سليمًا ويقدم مخرجًا من الخلط الشائع سواء في مجال النفذ أو الممارسة حول الملامع الحقيقية لهذا الوسيط الفنى . وفي هذا تقول :

إن إدراكنا للوهم الفني الحسقيقي الذي يمين هذا الفن ولجاله الخاص كمجال قوي حيوية يخلص مفهوم الرقص كفن من الخلط النظري بينه وبين فن الموسيقي أو الرسم أو الكوميديا والكرنفال أو الدراما الجادة ويفسح للجال أمامنا لنحدد ما ينتمي حقاً لفن الرقص ومآلا ينتمي إليه (ما)

ومن الواضع أن نظرية "لانجر" لا تهدف بصورة خاصة إلى إضفاء الشرعية على برنامج العمل الحداثي كما يلوره "جرينبرج" ، بل إن "لانجر" ترفض مثل هذا البرنامج للفن ولا ترى أي علاقة حتمية بين عملية التجريد التي تعدها الشرط الأساسي لوجود الفن وبين سعى الحداثة إلى اكتشاف الجوهر الشكلي للعمل الفني . فهي تقرر بصورة حاسمة قطعية أن "الشكل التجريدي ليس في حد ذاته مثلاً أعلى في الفن بل إن السير بالتجريد إلى أبعد حدوده لتحقيق الشكل البحث المجرد يحيل الوسيط الفني إلى فكرته المجردة ، وهر جهد يليق بفلاسفة المنطق لا بالرسامين أو الشعراء" (١٤١)

لكننا في نفس الوقت تجد أن هذه النظرية التي تؤكد امتىلاك العمل الفني لمعناه وهويته في ذاته ، كما تؤكد الانفصال النام والحتمي بين الأنواع الفنية ، تطرح مفهومًا للعمل الفني يشترك في ملامحه الرئيسية مع المفهوم الذي يطرحه المشروع الحداثي كما بلوره "جرينبرج" . فعشل "لانجر" يؤكد كل من "جرينبرج" و "فريد" وجود العمل الفني وحضوره في ذاته ، ومعناه المتأصل فيه وانفصاله الحتمى عن شروط وجوده المادى ، وجوزه المادى ، وتجاوزه لكيانه كشيء ملموس . بل إن القول بأن العمل الفني ينبغى أن يسعى إلى تحقيق خصائصه الكامنه داخله بالضرورة لابد وأن يستند منطقيًا في معناه إلى مفهوم للمعمل الفني باعتباره كياتًا يمتلك خصائصه الميزة الخاصة به وحده ، ووجد في انفصال عن "بيئته الحياتية" للحيطة به ، ويحيا في استقلال واكتفاء ذاتى في مجال قائم بذاته. ونخلص من هذا إلى أن نظرية "لانجر" تطرح فرضيات جوهرية بالنسبة لبرنامج المعمل الخدائي دذلك رغم أنها لا تسعى إلى تقديم تعريف حداثي للفن أو للرقص .

وبينما يشتبك مفهوم "لانجر" للفن مع فكرة "جرينيرج" عن العمل الفنى المدائى فى هذا اللمح ، فإن هذا الملمح نفسه يمثل نقطة التقاء بين مفهومها للفن وبين تحليل "جون مارتن" لوظيفة رخصائص الرقص الحديث . ولاينبغى أن يُفهم من هذا أننا نزيل الفروق هنا بين هذه النظريات والممارسات المختلفة ، بل إننا نعنى فقط أن الفرضيات المشتركة بين هذه النظريات والممارسات تحدد القاعدة التي يفترضها العمل الحداثي وفق المفهوم الذي طرحناه ويعتسمد عليسها . ومن ثم يمكننا الاستناد إلى هذه القاعدة في رصد الجوانب التي تصل ما بين مفهوم "جرينبرج" لفن الرسم الحداثي وبين قراءة "مارتن" الم يسمى تاريخيًا بالرقص ألحديث .

يُعرف "مارتن" الرقص بأنه "التعبير من خلال الحركة الجسدية النظمة في شكل دال عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة الفرد على التعبير عنها بوسائل فكرية عقلامية "(١٤) وينسجم هذا التعريف بصورة عامة مع فرضيات "لانجر" عن طبيعة الفن ووظيفته ، كما يتسق تفسير "مارتن" لظهور الرقص الحديث بصورة خاصة مع نفس الفرضيات . فهو يرى أن الرقص الحديث كان إشارة على العردة بالرقص إلى هدف السليم وطبيعت . لصحيحة "كفن جميل" (١٤) أي كتعبير عن المعاني التي تتجاوز الفكر ، ومن ثم

اللفة ، وذلك عن طريق استخدام أشكال "دالة" بدلاً من الأشكال التقليدية المصنفة ، التي تخضع لشفرات ثابتة . ويشهير "مارتن" في وصف لتاريخ الرقص الحديث وتطوره إلى تمثله للأفكار الرومانسية ، ورفضه "لحيل" وأساليب لغات الباليه الكلاسيكي الموروثة ، وسعيه إلى تحقيق هدف رئيسي يشترك فيه مع الحركة الرومانسية وهو التعبير عن" الدافع الحتمر الداخلي " (٤١) . ورغم ذلك يرى "مارتن" أن هذا الهدف نفسه يمثل أيضًا نقطة الخلاف بين الرقص الحديث وبين الرومانسية ، فقد رفض الرقص الحديث الفرضيات الرومانسمة المثيرة للجد ل والخلاف ، وخاصة وجهات النظر الرومانسية بالنسبة لعملية التكوير. القنى ، لصالح "إدراك" واضع ومتحدد " للقيمة الجمالية للشكل" (٥٠٠). فبينما يحمل الرقص الرومانسي ، أو "الرقص الحر" ، الذي يؤكد أهمية التعبير التلقائي ، خطر الخلط بين الدلالة الفنية وبين "التصبير الذاتي" ، ينصب الاهتمام في الرقص الحديث مباشرة على إبداء أشكال تكوينية تمتلك دلالتها وتفصح عن هذه "الدلالة". وهكذا، كما يقول "مارتن" ، يحدد الرقص الحد، ، هويته من خلال معارضة "تدهور وانحطاط" الباليه الكلاسيكي بينما يتجاوز الملامح الساذجة في الحركة الرومانسية وهو في هذا يسعى إلى تحقيق الطبيعة الاساسية للرقص كشكل فني . بل إن "مارتن" عضى إلى أبعد من ذلك فيفسر سعى الرقص الحديث إلى المزاوجة بين الرظيفة التعبيرية والشكل الدال كسمى نحو تحقيق المبادئ الأساسية التي ينهض عليها الرقص نفسه كوسيط فني. فالرقص الحديث وفق هذا المنظور لايتبني الوظيفة الصحيحة للرقص كفن جميل فقط ، لكنه يسعى أيضا ، في صيغة حداثية واضحة ، إلى اكتشاف الخصائص الأساسية لهذا الفرع من النشاط الاتساني ، وهي الخصائص التي يكتسب من خلالها شرعيته .

ويوضع "مارتن" في كتابه الرقص الحديث (نيويورك ١٩٣٣) هذا الجانب النقدي الهامة الماسة الرقص الحديث من خلال رصد ومناقشة الاكتشافات الأربعة الهامة التي ضافط الرقص الحديث من خلال رصد ومناقشة الاكتشافات في المرحلة التي شهدت محاولات الرقص المحديد ملامحه وهويته كشئ منقصل عن التيار الرومانسي في الرقص ، كما شهدت بروز مفهوم للحركة نفسها باعتبارها كيانًا مستقلاً يشغل مركز القلب في

الرقص كوسيط فنى . وفى هذا يقول "مارتن" أن الرقص الحديث لم يوظف الحركة كوسيلة لإحيا و وتوجيد قاموس من المفردات الحركية المرغلة فى التقليدية . كما لم يسمح للحركة بأن تنشأ تلقائبًا من التركيز الحاد على الراقص وعلى تأثير الموسيقى فى إلهامه ، بل تناول الحركة فى حد ذاتها كجوهر فن الرقص ومفتاحه الدلالي . وهذا لا يمنى فقط الإيان بأن الرقص بكل أنواعه يتألف من الحركة ، بل يعنى أيضا وبالدرجة الأولى أن الحركة هى الشئ الهام والدال فى الرقص : أى أن الحركة هى جوهر الرقص ومادته كما أنها - حرفيًا - الموقع الذي يكمن فيه معناه .

ومن هذا الاكتشاف الأول تولد الاكتشاف الثاني . وفي عرض هذا الاكتشاف ينطلق مارتن من الإيمان بأن الحركة الجسدية "التي تمثل أولى التجارب الجسدية في الحياة الانسانية" (١١) لا يكن أن تخلو قاما من المعنى أو عنصر التصوير . ويناءً على هذا فإن الاستجابة الحسية للحركة - أي استجابة المتلقى عاطفيًا وعضليًا للداقع المحرك للراقص - لابد وأن تصاحبها حتمًا استجابة سيكولوجية من نوع ما ، قد تكون صورة أو فكرة أو إحساسًا . واستناداً إلى هذا ينتهي "مارتن" إلى أنَّ الحركة في حد ذاتها ووفق طبيعتها لابد وأن تكون "ذالة" . ولما كان الرقص الحديث هو الذي أتى بهذا المفهوم للحركة كجوهر الرقص ومادته يمكننا القول بأن الحركة بهذا المعني لم توظف بصورة كاملة كعنصر في التكوين الفني في الرقص قبل ظهور الرقص الحديث . والقول بهذا لا يعنى بالطبع أن عملية استغلال الطاقة الدلالية الكامنة في الحركة (أو ما يطلق عليه "مارتن" "ما وراء الحركة") لم تلعب دوراً هامًا في بلورة طبيعة وتأثير الرقص المسرحي من قبل ، بل يعني أن الرقص الحديث قد أتام للفنان استخدام هذه الطاقة الدلالية الجوهرية للحركة بصورة كاملة وذلك لأنه عزل عنصر الحركة في الرقص عن كافة العناصر الأخرى وركز عليه دون غيره . ولهذا يؤكد "مارتن" بصورة قاطعة " أن الطاقة الدلالية الكامنة في الحركة (أو "ما وراء الحركة") لم توظف توظيفًا فنيًا واعيًا قبل ظهور الرقص الحديث:"

والقبول بأن الحركة في حد ذاتها هي جوهر الرقص ومادته ، وأن كل حركة هي

بطبيعتها حركة دالة ، يترتب عليه أن "جوهر" الرقص ومادته الخاصة الصالحة هي
"الحركة المستمرة الدائمة" - الحركة التي تخلو من العناصر الساكته ، ومن أي أوضاع
يكن اعتبارها مناطق سكون ، مهما بلغت القيمة الزخرقية لهذه الأوضاع" ("") . لذلك
يتسميز الرقص الحديث بخاصية " الدينامية" التي "لاتسمع للراقص في أي لحظة
بالسكون الجسدى الطبيعي " ("ف) ، وهي خاصية تمثل استبعاد كل العناصر التي لا
تنتمي إلى جوهر الرقص والتي من شأنها أن تفسده كشكل فني .

واستناداً إلى فرضية أن الحركة هي موقع المعنى في الرقص ، وإلى فرضية أن كل حركة هي حركة دالة ، ينتهى "مارتن" أخيراً إلى أن إمكانات لغة الرقص تتجاوز أي شكل بعينه ، أو أي مجموعة من الأشكال التقليدية ، وذلك رغم أن "كل شكل من أشكال التكرين الحركي" هو يطبيعته شكل دال . بل إن التحرر من لغات الرقص التقليدية هو ما يسمح لمارسي الرقص الحديث بتوظيف الخصائص المنوعة للحركة بأسلوب مناسب تماما يكنهم من إبداع أشكال من التكرين الفني معبرة ردالة ، تخلو من الزخرف وعوامل التشتيت . ويؤكد "مارتن" أن "كل رقصة" في مجال الرقص الحديث " تصنع شكلها الخاص بها" (قائل فكل رقصة ناجعة هي رقصة تحقق "شكلاً داللاً متفرداً . وهنا نلمس مرة أخرى اتفاقاً في النظرة إلى الشكل بين "مارتن" "

إن الشكل .. قادر علي أن ينهض بدفسه وأن يدشط ذاتيا .
وهو قد يكون بالقعل نتاج توحيد عناصر منوعة مما يجعلها
قادرة بصورة جماعية علي تحقيق نوع من الحيوية الجمائية لا
يمكن أن تتمتع به لو لا هذا التالف بينها . وهكذا يصبح الشكل
الكلي أكبر من حاصل جمع أجزاءه للكونة . وتعرف عملية
التوحيد هذه التي يتحقق الشكل الفني من خلالها ، بعملية
التكوين

ورغم أن "مارتن" لا يستخدم في كتابه الرقص الحديث مصطلح الحداثه فإن ما يصفه هنا هو ما وصفه الحداثيون بالتحقيق الراعي داخل العمل الفني للشروط الجوهرية للوسيط الفني الذي يوظفه . فهو يؤكد أن "قادة الحركة الحديثة" في مجال الرقص قد "مجحوا في تقديم أعظم خدمة لفنهم حين اكتشفوا مادته الجوهرية والمجال الذي يحيا فيد" ("هي) .

فيد" " . ويرى "مارتن" أن ما نسميه تاريخيًّا الرقص الحديث يمثل سعيًّا نحو اكتشاف جوهر الرقص كوسيط فني يستطيع في أعلى درجاته أن يكشف لنا عن الرقص المطلق ، أي عن "ذلك الجوهر الخالص للرقص الذي لا يحوى أي عنصر من أي شئ آخر " (الما) .

هدف الرقص

إن موقف "مارتن" النقدى من الرقص الحديث لا يكشف فقط عن اتفاق في الآراء النظرية والنقدية بشأن المسروع الحداثي في الفن التشكيلي والرقص لكنه بوضح أيضًا صعوبة استخدام النصوذج الحداثي للعمل الفني القائم بناته في قراءة وشرح العروض الأدائية ، بل إننا عين نضع تفسيرات كل من "لانجر" و "مارتن" و "بينز" لفن الرقص جنبًا إلى جنب مع وصف "جرينبرج" للعمل الفني النموذجي الذي يكتسب شرعبته من آذاته لا تكتشف مجرد مناظرة واختمالات في الآراء حول شروط العرض المسرحي المدائي , بل نكتشف مقاومة فن المسرح نفسه لتنفيذ أي برنامج عمل حدائي صحيح .

فرغم أن "مارتن" يؤكد أن الحركة هى جوهر الرقص ومادته وأن كل حركة هى حركة دالة فإنه لا يرى أن كل حركة تصلح أو يمكن أن تكون مادة "للرقص الفنى" . بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك فيرى أن تحقيق الرقص الحديث للخصائص الجوهرية للرقص كرسيط فنى يتضمن إقصاء العناصر التى لا تناسبه كفن رفيع . وهو يقرر فى هذا الصدد بصورة قاطعة :

> إن الحركة بكل أنواعها ... ليست مادة صالحة لإبناع فن الرقص . فكل أنواع الرقص تنشكل من الحركة ، لكن كل أنواع

الحركة ليست رقصاً . والرقص في هذا يشبه الوسيقي والشعر . فكل أنواع الوسيــقي تتشكل من الأصــوات ، لكن كل الأصــوات ليست موسيـقي ، وكل أنواع الشــهـر تتكون من الكلمات ، لكن ليست كل الكلمات شعر)" (1911).

وعضى "مارتن" ليقول إن الراقص حين يسعى إلى إبداع "شكل دالا" عليه أن يطرح جانبًا المركة التى "تشكل مادة الحياة اليومية بمارساتها الجسدية الاعتيادية" وأن "يختار ذلك النوع من الحركة الذى لا يخضع للضرورة الجسدية أو يترتب عليها ، بل ينتج عن حاجة نفسية أو عاطفية أو لا - جسدية " (الم) " . ويرى "مارتن" أن هذا التمييز بين أنواع الحركة أمر جوهرى في تحديد الرقص لهويته كشكل فنى ، بل إنه ينتهي إلى أن "الفن والطبيعة ضدان لايلتقيان أبناً . ولهذا السبب لا يمكن استخدام الحركة الطبيعية والايقاعات الطبيعية مادة لفن الرقص" (١١١)

وفى حالة "لانجر" نجد تمييزا عائلاً ، فهى تقول إن "العمل الفني" ليس فى أى حال من الأحوال شيئًا بعثر عليه الفنان أو بعطيه المشاهد هويته من خلال فعل المشاهدة ، لكنه شئ تم صنعه وهو يقرض بنفسه هويته الخاصة كعمل فنى . ويناءً على هذا لا يكن أن يكون الرقص أبداً مجرد حركة ، لكنه دائما حركة تم تحويلها - حركة "تخيلها" الفنان وأعاد تشكيلها وجعلها حركة "فصيحة" دالة . وبالنسبة لفن الرقص تقول "لانجر" :

إن الإيماء الذي يشكل جرّاً من سلوكنا الفعلي ليس فنا. إنه مجرد حركة . فألسنجاب إذا أفزعه شئ فهب جالساً وقد وضع كفيه علي قلبه يقوم بحركة ، بل وحركة إيمائية بالغة التعبير. لكن سلوكه هذا ليس من الفن في شئ . إنه ليس رقصاً . فقط حين يتخيل الفنان الحركة التي صدرت كتعبير صادق من السنجاب بحيث يمكن أناؤها بعيداً عن للوقف الخاطف الذي وجد السنجاب نفسه فيه ، وحالته النفسية ، يمكن للحركة أن تصبح عنصرا فنيا ، أي إيماءة راقصة يمكن استخدامها" (٢٠)

إن العمل الغنى القاتم بذاته يفصع عن طبيعته عن طريق تميز نفسه بصورة مطلقة من خلال خصائصه المميزه عن الظروف الحياتية الاعتيادية التى يقدم نفسه فيها . وفى عن الظروف الحياتية الاعتيادية النصرورة تمييز "الرقص" عن "الحركة فى عمومها" . ومن ثم كانت كراهية "مارتن" للحركة "اليومية الاعتيادية" حركة" ما براء "طركة" اليومية الاعتيادية "حركة" ، بل هو بالضرورة حركة أو نسق حركى فصل نفسه عن الحركة فى عمومها يحكم تكوينه . ومثل هذه الحركة لا تكتسب هويتها كفن من مجموعة من الظروف أو السياقات الطارئة وذلك الأنها تخلق سياقها الخاص فتميز نفسها عن كل ما حولها . وهنا يستحيل الخلط بن "الرقص الفنى" وبين الحركة اليومية وذلك لأن الرقص الفنى يتلك هويته الخاصة كفن . والحق أن قول "جرينبرع" بأن العمل الخدائي يسحى إلى يتمتلك هويته الخاصة الكامنه داخله إنا يعنى أيضا أن العمل الفنى هو كشف عن مثل هذا العلملة التي تعدد هويته الخاصة .

وتنصح دلالة هذا التعريف للعمل الغنى بصورة أكبر حين نضعه في مقابل غوذج الرقص الذي يندرج تاريخياً تحت مسمى رقص مابعد الحداثة . فالنسبة "لسالى بينز" يثل اختزال الرقص إلى مجرد تقديم "الحركة ، بل وتقديها في شكل تأدية مهام وظيفية بسيطة ، الملمع الذي يسم رقص مابعد الحداثة (من الناحية التاريخية) بالحداثية . ولكن القول بأن الرقص لا يختلف عن الجركة في عمومها إلا في ملمح واحد وهو أنه يقدم أمام جمهور يهدد الفكرة القائلة بأن العمل الغني يحدد هويته بنقصه. قتعريف الحركة كركة كركة كركة كرفت وقاً لنظرة الشاهد لا بعد قد عديف عن مؤمّ الله يقدم ألله عدد الله الفني يحدد هويته وتعريف الحركة كرفت وقاً للإطار الذي تقدم فيه ، ومن ثم وفقًا لنظرة الكساهد لا بعد تحديث عن نظرة "لانجر" و

"مارتن" و "جرينبرج" إلى العمل الفنى كما ينبغى أن يكون ، بل إن هذا التحدى لبدأ التمدى لبدأ التمدى لبدأ التمييز بين العمل الفنى وبين ظروف الحياتية ومحيطه المادى ، بما فى ذلك ظروف تقديم ، لابد وأن يقود الرقص – وفقًا لآراء "فريد" – إلى الحد الذي يصبح فيه معاديًا لفكرة العمل الفنى نفسها .

وفي هذا السياق إذن نستطيع أن نعارض تفسير "بينز" وأن نقول أن سعة الحداثية الحقة فيما يسمى تاريخيًّا بالرقص الحديث تتلخص في أنه تشكل تحت شعار الاستقلال الذاتي من خلال معاولة النغلب على طبيعته العارضة كعرض مسرحى . وهكذا يتضع الذاتي من خلال معاولة النغلب على طبيعته العارضة كعرض مسرحى . وهكذا يتضع لنا أن تصريف المنظرين والمسارسين مـعًا للرقص بأنه في "يصنع" الفنان عناصره ولا"بجداها" جاهزة - كما تقول "لانهر" - ويضعها في "تكوين" وليس فقط داخل "إطار" ، وتنبع دالالاتها من شكل ثابت موحد ، هو تعريف يعنى في حقيقة الأمر أن "الرقص الفني "هو الرقص الذي يطمح إلى النغلب على طبيعته العابرة كفن مسرحى . إن "هورست" يؤكد في كتبابه أشكال الوقص الصديث أننا "لابحب أن ننسى أبدأ ضرورة وجود شكل ينظم الخصائص والأسلوب حتى يتمتع الرقص بالشرعية والسلامة من ناحية التصميم الحركي" ("") . وهو يستشهد أيضا بأراه "لانجر" لتدعيم حجته ، وخاصة قولها القاطع : " لا يتحقق الوجود الجمالي لأى شئ دون الشكل . ولا يكتنا أن نسمى أي رقص عما فنيًّا إلا حين يضضع لتخطيط مقصود ويكن تكراره" أن أن نسمى أي رقص عما قنيًّا إلا حين يضضع لتخطيط مقصود ويكن تكراره" أن النوض دون مناقبشة أن العرض المسرحى يطمح إلى تحقيق حالة الفن الشكيلي ولذا يعاول أن يهزم طبيعته العابرة والطارئة ويكتسب وضعية وحالة الشئ .

واتساقًا مع هذا ، واهتدا "بآراء "قريد" ، يكتنا أن نقول سبهولة ويسر أن العرض المسرحى مهما حاول الوصول إلى النموذج الفنى المثالي لايكن أن يكون حداثيًا بالمعنى الذي طرحه "جرينبرج" في مشروعه . ومثل هذه الخلاصة لا تسعى إلى حسم قضية ما إذا كان الرقص الحديث أو مابعد الحداثي حداثيًا حقًا أم لا ، بل تسعى إلى توضيم أن الفرضيات التى أسس عليها "جرينبرج" فكرته عن العمل الفنى الحدائى لاتلبث أن
تتضح وتنحل خيوطها ما أن توضع فى إطار العرض المسرحى . وهذا الايضاح يهد
بدورة إلى قراءة الرقص الذى ننسبه تاريخيًا إلى مابعد الحدائة ليس فقط فى ضوء
رفضه لأساليب الرقص الحديث ، ولكن أيضا باعتباره مساطة للفرضيات التى تغذى
فكرة المشروع الحدائى برمتها . فاختزال الرقص مابعد الحدائى (تاريخيًا) للرقص إلى
مجرد "الحركة" ، أو حتى حضور الراقص فقط ، لم يكن محاولة لتحقيق برنامج
"جزينبرج" من خلال الرقص على الإطلاق ، بل كان هجومًا على فكرة العمل الفتى
القائم بنائة نفسها وتعربة لطبيعته الطارئة غير المستقرة بدلاً من ذلك المركز المستقر الذي جعله المشروع الحدائى هدفه ومسعاه .

الفصل الخامس انهيار التصنيفات التراتبية وظهور الرقص مابعد الحداثي

عكس نشاط فرقة "جادسون للمسرح الراقص" فيي مرحلته المبكرة، سواء في ملامحه المبيزة أو تطوره ، الطبيعة العامة لتعاليم وتوجهات "رويرت دان" Robert) (Dunn في فن تصميم الرقص - وهي التعاليم التي أسسها في سلسلة من الدروس والمحاضرات التي انبئقت منها فرقة جادسون . وقد بدأت هذه الدروس أول الأمر في خريف عام ١٩٦٠ واستمرت عامين أثمرت بعدهما الحفلات الراقصة المبكرة التي قدمها تلاميذه في كنيسة "جادسون" التذكارية في حي "جرينتش فبلدج" بنيويورك عام ۱۹۹۲ . وكان أدان" قند بدأ سلسلة دروسه هذه في ستسوديو "مسرس كانينجهام" (Merce Cunningham)مدعوة من "چون كيدج" (الله وكان "كيدج" نفسه قد قام بتبدريس كورس عاثل عن تصميم الرقص الحبديث بنفس الاستوديو بناء على طلب أعضاء فرقة كانينجهام وذلك بعد بداية سلسلة الحلقات الدراسية الهامة التي قدمها في كلية "نب سكولً" حول "التكوين في الموسيقي التجريدية" بين عامي ١٩٥٦ و . ١٩٦٠ والتبي حضرها "ألان كابرو" و"چورج برشت" إلى جانب فنانين آخرين منخرطين في عروض مسرح الواقعة الحية ونشاط جماعة "فلاكساس" وتجارب الرقص الجديد. ورغم أن "دان" لم يكن راقصًا ، ولا كان مصممًا للرقص ، فقد درس الموسيقي والرقص قبل التحاقه بدروس "جون كيدج" في كلية "نيوسكول". وشارك "كيدج" اهتماماته الانتقائية المنوعة وحماسه للإجراءات القائمة على منهج المصادفة . ولم يعتمد "دان" في دروسه على الخبرة التي اكتسبها من تتلمذه على أيدي "كيدج" فقط ، لكنه حاول أيضا بلورة مناهج ومبادىء للتكوين الفني وثيقة الصلة بمناهج ومبادىء "كبيدج". وتؤكد "سالي بينز" في سردها المفصل لتاريخ "مسرح جادسون الراقص" التأثيرات المنوعة التي تدخلت في صياغة عمل "دان" وحساسيته الفنية والتي تضمنت - بعيداً عن حماسه للفنون المعاصرة - تأثير مدرسة "باوهاوس"(Bauhaus) الألمانية في فن

الممارة * وتأثير فلسفة الفيلسوف الألماني الوجودي "مارتن هايدجر" ، و الفيلسوف الفرنسي الرجودي "جان بول سارتر" والفلسفة الصينية "التارية" (Taoism) ** . ورغم ذلك تزكد "بينز" في النهاية أنه "بالرغم من كل هذه النماذج الفكرية المنوعة ، يظل الشكل النموذجي المهيمن على منهج "دان" في تدريس التصميم الحركي ، والموحد لعناصره ومصادره ، هو الشكل القائم على منهج المصادةة في التكوين" " .

ويفصح التكوين النتى لأول حفل قدمته فرقة جادسون للمسرح الراقص عن طبيعة هذا الاهتمام بمنهج العمل القائم على المصادفة كما يفصح عن مداه . فقد تألف هذا الحفل أساساً من مقطرعات وفقرات أعدت وتشكلت من خلال دروس التكوين ، وقدم الحفل أساساً من مقطرعات وفقرات أعدت وتشكلت من خلال دروس التكوين ، وقدم ألم (A Concert of Dance) ، ويليو عام ۱۹۹۲ تحت عنوان "حفل راقص" (Judith and Robert Dunn) ، و"بيل دافيز" (Bill Davis) ، و"ريت إيثون رين" (Ruth Yvonne Rainer) ، و"بيلي دافيز" (Bill Davis) أو إليان سامرز" (Bill Davis) ، وقد المقال أكدت و"بيلين سامرز" (قالم المسادة التشكيل الحركي – أي العملية الكوريوجرافية - المجموعة المساركة أهية عملية التشكيل الحركي – أي العملية الكوريوجرافية - ذاكرة أنها ستنضمن استخدام عدد من الوسائل مثل "الغموض والأشكال المفتوحة ، والقواعد التي تُعين مواقف بعينها ، والارتجال ، والقرارات الفنية التلقائية" أن وبينما تمثل الحدة لل المسادفة واعتمد فيه على فقد قدم شكل الحفل الحسه عنصراً آخر من عناصر المصادفة واعتمد فيه على نظرة"كيدج" الجمالية شكل أكر.

^{*} أسسها "وولتر جروبياس" عام ١٩١٩ على أسس تجريبية للبحث فى حقيقة المواد الفنية وتوظيقها، وأغلقها النازيون عام ١٩٣٣ لكن أفكارها انتشرت على أيدى أتباعها ومنهم "كاندنسكى" و"كلل" وغيرهم. (المترجمة).

^{**} نظام صينى شائع فلسفى ودينى أسسه الفيلسوف الصينى "لاو-تسى" (Lao-tse) وبدعو إلى الحياة البسيطة الصادقة وعدم التدخل في مجرى الأحداث الطبيعية . (المترجمة).

لقد نُظم هذا الحفل بحيث يسمح بالخلط بين الفقرات المنفصلة من حيث الحدود والهوية . فبرنامج هذا الحفل الراقص يذكر خمس عشرة فقرة تتضمن عدداً من الرقصات الجديدة التي يبلغ مجموعها ثلاث وعشرون رقصة . ومن ثم قدمت بعض هذه الرقصات في الحفل جنبًا إلى جنب في نفس الوقت - أي مترامنة - وقدم بعضها تباعًا دون فواصل واضحة تحدد بداية الرقصة ونهايتها . وتماشيًا مع نفس المبدأ ساهم الإطار العام للحفل بدوره في إذكاء الخلط بين الأنواع والتقسيمات الفنية التقليدية ، فكانت "الرقصة رقم واحد" المذكورة في برنامج الحفل عباره عن فيلم سينمائي اسمه "افتتاحية" (Overture) ، يسألف من مجموعة من اللقطات العشوائية التي صورتها "إلين سامرز" مع "جون هريرت ماكدويل" وفق منهج المصادفة ، وعرض أثناء دخول الجمهور إلى قاعة العرض . أما الاستراحة التي يذكّرها برنامج الحفل باعتبارها الفقرة رقم ثمانية فقد اشتملت على عرض قدمته "رينر" تحت عنوان "فاصل ترفيهي قصير" أو (Divertissement) بينما انتهى الحفل برمته بإطفاء أنوار القاعة وغرقها في الظلام بينما استمر الرقص دائراً . ففي رقصة الرافلادان (Rafladan) التي قدمتها "ديبورا هاي" (Deborah Hay) على أنضام عزضها "تشارلز روتميل" Charles) (Rotmil) على آلة الفلوت اليابانية ، بينما كان "ألكس هاى" (Alex Hay) يتحكم أثنا ها في الإضاءة - كما تقول "بينز":

> دار الرقص في الظلام موحياً بأن حركات الإنسان تقع بلخل داشرة الرقص حستي وإن لم تكن ظاهرة للأعين بصدورة مباشرة . كان المشاهد يستطيع أن يري حركات ألكس هاي بصورة غير مباشرة عن طريق تتبع حركة الإضاءة التي كان يتولي تشغيلها . أما حركات بببورا هاي فكان للشاهد يستنتج حضورها ضمنيا دون أن يراها (ه)

وداخل هذا الإطار جمع الحقل بين رقصات توظف منهج المصادفة وإجراءاته وبين أعمال تضم أساليب ومناهج منوعة . فبينما اختار "فريد هبركر" (Fred Herko) أن يؤدى حافياً رقصة شعبية وقحة على أنغام موسينقي "إربك ساتي" 154 (Erik Satie) ، وأسماها أرتدى حذائي للطاطي مرة أو مرتين كل أسبوع لأرتاد الأحياء الراقية في المدينة ، قدمت "روث إمرسون" (Ruth Emerson) رقصة قردية (سولو) طبقت في تصميمها إجراءات منهج المصادفة على عدد من الأفعال والخصائص الحركية والإيقاعات الزمنية والأوضاع الكانية المعددة مسبقًا. وفي القابل صمم "دافيد جوردون" (David Gordon) عمله المسمى وقصلة هيلين كتعبير عن رفضه لاتباع منهج الصادفة اتباعًا صارمًا ، وكمحاولة لمراوغة أحد التدريبات التي تعلمها في دروس "دان" والالتفاف حوله ، بينما سخرت "رينر" في رقصتها المسماء فاصل ترفيهي قصير من رقصات الباليه الثنائية التقليدية التي كانت تقدم بين فصول الأوبرا في أوروبا من قبل. كذلك جنحت بعض الفقرات الأخرى التي تضمنها هذا الحفل إلى الجمع بين أسلوب منهج المصادفة وبين وسائل بديلة منوعة ، ففي عملها المسمى قصة (Narrative) وظفَّت "إمرسون" عنصر الأداء المفتوح اللامحدد في العرض فأعطت كل راقص من راقصيها عدداً مِن الأفعال المنوعة تتضمن حركات تعتمد في مسبباتها ودوافع انطلاقها ونوعها على نشاط الراقصين الآخرين. وفي عملها المسمى اليقظة اليومية (The Daily Wake) * اعتمدت "ابلن سامرز" في انتقاء عناصرها الحركية على صور ونصوص مستقاة من الصحف واستخدمت شكل بعض الصفحات المعينة في هذه الصحف في تصميم الأرضية التي قدمت عليها الرقصة . وعلاوة على ذلك نجد أيضًا في نفس الحفل فقرات تفصح بوضوح عن ارتباطها بمنهج "كيدج" وإجراءاته ، فكانت الفقرة رقم ١٢ مثلاً تتكون من رقصات لكل من "روث إمرسون" و"كارول سكوثورن" (Carol Scothorn) صممت عن طريق تقطيع وإعادة تجميع التدريبات المعملية وأديت بمصاحبة إحدى مقطوعات "كيدج" الموسيقية المسماه كارتريدج موزيك أو موسيقي الطلقات . وفي الرقصة المسمأه مصائفة لحظية انشغلت "سامرز" بأمور عائلة فقدمت عنداً من العمليات القائمة على مبدأ المصادفة في سياق العرض إذ جعلت الراقصين يتحكمون في نوعية وسرعة وإيقاع حركاتهم المتنابعة وذلك

^{*} يتضمن العنوان تلاعبًا على معانى كلمة Wake التي تعنى في آن واحد الاستيقاظ من النوم في الصباح والسهر إلى جانب جشة الميت في الليلة التي تسبق الدفن وكذلك الأثر الذي يتخلف عن حدث. ما أو تتركه السفينة رواحا في البحر. (المترجمة) .

داخل إطار حركى محدد يتسشكل من تكرار إلقاء مكعبات كبيبرة من مادة "الستايروفوم" عالياً في الهواء وكأنها قطع من النرو العملاقة . وكان هدف "سامرز" في هذه الحالة هو أن تجعل العرض نفسه يظهر عملية إنشائه من لحظة إلى أخرى بينما يولد في الوتت نفسه إحساساً بالتلقائية وروح اللعب .

وبالنسبة للعديد من الممارسين ومن بينهم "إيثون رينر" و"ستيڤ باكسترن" كان منهج المصادفة واجرا ماته يمثل مصدراً منهجياً هامًا للإبداع يصلح لانتظام وتوظيف العديد من الرسائل المنوعة . فقى عملها المسمى رقصة عادية جمعت "رينر" بين السبرة الذاتية في نص الرقصة وبين اختيارها الخاص لنوعية ونسق الحركة المستخدمة في تنفيذه بينما نجدها في رقصة أخرى تحمل عنوان وقصة لثلاثة أشخاص وسئة أشرع تسمح للراقصين بالارتجال والاختيار الحركي الحر أثناء العرض من بين مجموعة منوعة من الحركات التي مع التدريب عليها قبل العرض . وفي هذه الرقصة اعتسمد النسق الكلي على أداء بعض الأحداث الحركية المتفق عليها مسبقاً في مواقع محدده من العرض بحيث تفجر كل منها متنالية حركية تجمع بين الراقصين الثلاث ، وهكذا استهدفت هذه الرقصة التي تستغرق خمس عشرة دقيقة أن يعيد الراقصون تشكيل التصميم الحركي المركب الذي وضعته "رينر" والذي أفسح المجال بدوره لدخول عنصر الذبذية وعدم التحديد إلى العرض .

وعلى نحو عاثل نجد "باكستون" يقدم في رقصته المساه نقطة العجور أد توانيت عدداً كبيراً من الأساليب الحركية المنوعة التي قتد من الباليه الكلاسيكي إلى "الرقص التوقيعي" إلى الحركة "اليومية العادية" ويوظفها وفق منهج يعتمد في قوله على "التيقاط كل بند من البنود وعزف سلمه الموسيقي" (" أي اللمب على كا. تنويعاته الممكنة ، بينما نجده في رقصته المسماة تقويض يسعي إلى التخلى عن يعض جوانب سلطته كمصمم للحركة . كذلك حاول "باكستون" قحت تأثير مؤلفات "كيدج" الموسيقية أن يستخدم منهج الصادفة في اختيار العناصر الحركية لعروضه إلى جانب استخدامه في تشكيلها . وبدلاً من أن يفصح عن اختياراته الحركية بصورة جانب استخدامه في تشكيلها . وبدلاً من أن يفصح عن اختياراته الحركية بصورة عباش باكستون" إلى الصور الفوتوغرافية المقتطفة من بعض الصور التي تصور

أحداثًا رياضية وجعل منها وسيطًا بين التصميم الحركى والمؤدى . وأثناء انهماكه فى عملية اختيار الحركة كانت كل القرارات التى تتعلق بالجرانب الأساسية الأخرى للعرض تترك مفتوحة أمام المشاركين فيه ليقور كل منهم ما يراه بشأن عمله . وفى هذا يقول باكستون :

كنت أضع سجل التصميم الصركي ثم ألفة به للمؤدين وأدعهم يختارون كيف يتعاملون معه . كان بإمكانهم تنفيذه كما وضع في خط مستقيم وكان بمقدروهم التشعب داخله في دوائر . كان الراقص يستطيع أن يبدأ من أي مكان في نص التصميم الحركي علي شرط أن ينفذ في النهاية كل الحركات النصوص عليها وأن يلتزم بعدد مرات تكرارها ، لكنه كان يتحكم في الزمن الذي يستقرقه الأداء الحركي ويترك حرا تماما فيما يقعل في الافواصل بين الحركات النصوص عليها .

ومن واقع هذه التجارب المتوعة التي سردناها يكننا القول بأن إسهامات "كيدج" قد وقرت لفرقة "جادسون" في عروضها الأولى نقطة انطلاق ، ومصدر إلهام ، وخلفية مكتتهم من اكتشاف أهدافهم وتحديد توجهاتهم . ومثل هذه العلاقة المتراوحة ببن الاتباع والاختلاف تجعل من أعمال "كيدج" نقطة مرجعية هامة نستطيع في ضوئها أن نفحص المنطق الذي تحكم في الاستراتيجيات العديدة التي وظفها فنانو مابعد الحداثة في مجال الرقص .

منهج الصادفة وهدف الفن :

فى عام ١٩٥٢ قدم "كيدج" أولى "مقطوعاته الصامته" فى حفل موسيقى حاول من خلاله أن يوضع المبادى، التى يؤسس عليها أعساله كلها بصورة عامة . وحين قام "دافييد تيودر" (David Tudor) بأداء هذه المقطوعة التى تحسل عنوان "عَ ٣٣" " وتتشكل من ثلاث بركات صامتة يتم خلال المدة التى تستغرقها كل منها إغلاق فتحة الهيائو كان هذا إعلانًا واضحًا وصريحًا برفض "كيدج" للغات الموسيقى التقليدية

وانكارها إنكاراً تاماً . فحين رفض "كيندع" عن عصد ويصورة واضحة أن يهلاً فواخ "الصحت" في عسل من المنترض أنه مقطوعة موسيقية وأصر رغم ذلك على تقديها أمام الجمهور في ثلاث حركات صامتة لكل منها زمن محدد تستغرقه كان في هذا يسعى إلى شد انتباه المستمين إلى "ضوضاء" البيئة المحيطة بهم وإلى كل الأصوات التي تحدث بالمصادفة داخل إطار زمني محدد أياً كان نوعها . ويري "كينج" أن هذه المقطوعة التي كمان قد "ألفها" في وقت مبكر ، عمام ١٩٤١ "، توضح تمامًا الاكتشاف لذي نبعت منه كل أعماله اللاحقة . ويتلخص هذا الاكتشاف في :

إن الأصوات هي الشيء الوحيد الذي يصدث في عالم للوسيقي ، وهي إما أصوات مدونة وإما أصوات غير مدونة . والأصوات التي لاتدون تظهر في للوسيقي للكتوبة في صورة فترات صمت تفتح أبواب عالم للوسيقي أمام الأصوات التي تعوج بها البيئة للحيطة ... فليس هناك مكان أو زمان يخلو تماما من الأصوات وأفرؤي .. فأينما يوجد الإنسان يعكنه أن يري وأن يسمع ... (١٠)

و"الموسيقى" بهذا المفهوم تمثل هجوماً واضحاً على فكرة استقلالية العمل الفنى ، وانفساله بنفسد عن بهئته المادية . فمقطوعة "كا " " عند الأداء تجرد العمل الموسيقى من كل شيء عدا السياق الذي يحيط بالمستمع والعمل، والتج ، ق التي يعايشها المستمع على حضور العمل . والمقطوعة في هذا ترفض صراحة فكرة "العمل الفنى" المتاتم بذاته والمكتفى بها، وتطرح بدلاً منها فكرة العمل الفنى باعتباره مناسبة أو حدثًا يتميز بخاصية الوعى بذاته أو القدرة على التثبل المتفتح . ويعبر "كيدج" عن هذا قائلا إن مقطوعة "كا " تقدم لكل مشاهد "نظامًا إذا قبله فإنه أي النظام - يتفتح ليتقبل كل شيء أيًا كان" " (ويستشرف غطًا من الوعى والانتباه ، أي نوعًا من "العرض الأدائي" يقوم به المستمع نفسه ويكن تحقيقه بعيداً عن قاعات الموسيقى والعازفين المحترفين من أمثال "تيودر" .

وصف جون كيدج لقطوعة ٤ ٢٣ كما أرسله إلى صديقه إروين كريمن:

Prostmode on me and Performence

4'35"

the vel arginess by completely at 143005-4442.



BOYES THE TITLE OF TICS WARK IN THE POWEN LEBITE OF THE CONTROL AND MEASURED OF THE PREPARABLE. ATTAINED THE TITLE WAS 4 "33" AND THE THESE PARTS THESE IN "3," 40", AND TOS THE STATE WAS THE TOWN THE THESE PARTS THE IN "3," 40", AND TOS THE OWNER THE STATE OF THE S

FOR TRWIN KRENER

Foots B maneth soles is obtained as Size You National sequences of the Control of the Paris Colored of Control

ترجمة النصن:

والبيع

مقطوعة موسيقية لأي آلة أو مجموعة من الآلات الوسيقية

لاخظ أن عنوان القطعة يشير إلى الزمن الذي يستغرقه أداؤها بالدقائق والثوانى

. فحين قدمت هذه القطعة في ووبستوك بنيويورك في ٢٩ أغسطس ١٩٥٢ كان العنوان ٤ ٣٣ وكان زمن الأجزاء القلائة هو ٣٣ ثانية، ودقيقتان و ٠ ٤ ثانية ، ويقيقة وعشرين ثانية -لمي التوالي . وقام بأداء المقطوعة عازف الميانو دافيد تيودر الذي كان يشير إلي بدلية كل جزء بإغلاق البيانو ويشير إلي انتهائه بفتحه . وبعد أدائها في وويستوك أعدت نسخة منها نصت علي أن يكون زمن الجبزء الأول ٣٠ ثانيسة ، وزمن الجبزء اللساني يمكن أن يؤدي العمل أي عازف علي الإطلاق كما يمكن أن تستغرق كل حركة من الحركات الثلاث أي زمن علي الإطلاق كما يمكن أن تستغرق كل حركة من الحركات الثلاث أي زمن علي الإطلاق .

ويمضى كيدج ليقول:

إن ما يسعنني حقّا في هذه القطوعة العمامته هو إمكانية أدائها في أي وقت ، لكنها رغم ذلك لانحيا إلا حين يؤديها الإنسان ، وفي كل مرة يؤديها الإنسان يشعر بأنه يتومج بوقدة الحياة .

وحين قام "كيدج" بتنقيح هذه المقطوعة ومراجعتها، ونشرها تحت عنوان \$ "٣" وتم ، 1917 ، وصفها بأنها "مقطوعة للعزف المنفرد يمكن أن يؤديها أي شخص بأي طريقة" وسعى إلى توضيح الدلالات المنضمة في دعوته هذه . والإطار الذي يصفه "كيدج" هنا لهذا الحدث الموسيقي إطار يعتمد على المساهدة الإيجابية للعازف ولا "كيدج" هنا لهذا الحدث الموسينة - بعكس ما يشير إليه عنوان المقطوعة . فهو إطار يصف "فعلاً منظماً منضبطاً " ينهض به المشاهد ، وغارس فيه نوعاً من الانتباه المكثف الذي يضبغم الأصوات إلى أقصى درجة ويتقبل كل الأصوات الطارقة والعارضة التي قد ترد داخل السياق . وإذا كانت مقطوعة ٤ "٣ في صورتها الأولى قد احتفظت بانتسابها إلى "الموسيقي" فإن ٤ "٣ وقم ٢ (التي جعل لها "كيدج" عنواناً بديلاً عبارة عن مجموعة أصفار – "00" 0 - كناية عن الفياب التام) ترفض أن يحدها مثل هذا الانتساب ، وإذا كانت المقطوعة الأولى ترتبط عند تقديها بطروف شكلية مثل هذا الانتساب ، وإذا كانت المقطوعة الأولى ترتبط عند تقديها بطروف شكلية مثل هذا الانتساب ، وإذا كانت المقطوعة الأولى ترتبط عند تقديها بطروف شكلية خاصة هي طروف الحفل الموسيقي العلني ، فإن "كيدج" يرفض أن يحدها نظانية .

يمثل هذا التحريف الميسط . وهكذا توصل "كيدج" إلى تعريف للعمل الفنى كنشاط يتحقق من خلال أفعال المشاهد وحده ويتشكل ويكتسب هويته قاما وبصورة حرفية من التزام المشاهد بالانتباء الواعى لتجربته ونشاطه .

ومن الواضع أن فهم "كيدج" للشروط التى تحدد هوية "العمل الفنى" كعمل فنى
تعارض فكرة ضرورة انفصال العمل بنفسه عن سياق إنتاجه كما تعارض التمييز بين
الأجناس الفنية المختلفة . فإذا كانت هوية العمل الفنى تعتمد تماما على انتباه المشاهد
ونشاطه وحده فإن العمل الفنى لا يمكن أن يتمتع أبدًا بوجود مستقل بل ويعنى هذا
ضمنًا تقارب والتقاء الخصائص الشكلية للفنون البصرية والأدائية التى تلتقى على
أرض مشتركة تتمشل فى المسرح كمناسبة - أى فى العرض المسرحى كحدث يحدد
هويتها من خلال نشاط المشاهد . وفى هذا السياق يتضع لنا أيضا أن فكرة العمل
الفنى الذى يعصل معناه داخله تمثل بالنسبة لـ "كيدج" وهما مصنوعاً أسسته
التصنيفات التراتبية التقليدية الصارمة التى تحدد ملامح لفات الفن المورثة . ويرى
"كيدج" أن هذه التصنيفات التراتبية تستثمر رغبة المشاهد فى إدراك عناصر العمل من
خلال علاقة مستقرة محددة - ومن ثم آمنة - معه ، وهى بذلك تشوه حقيقة الأمور
الني لولا هذا التشويه لوجدناها حقيقة بهنة ملموسة . وعن هذا ويقول "كيدج" :

إنك تقول : الواقع وتعنى العالم كما هو . لكن الأمر ليس كذلك ، شالعالم لا يثبت علي حال . إنه في حالة تحول دائم ، وهو لا ينتظر حتى نتفير ، فهو أكثر حركة ومرونة عما تتصور . إنك تقترب من الحقيقة بدرجة أكبر إذا قلت إن العالم يقدم نفسه الينا، فهذا يعني أنه ليس مجرد شيء يوجد هناك . إن العالم أي الواقع فيس شيئا ، إنه عملية مستمرة (٢٠٠) .

وبهذا المعنى فإن المؤلفات الموسيقية التقليدية تنكر على جمهورها حق الوصول إلى الطبيعة الفعلية للأصوات التي تكون نسيجها وتقدم لهم بدلاً من ذلك ، المرة بعد المرة، مفهرمًا للعمل الفتى ومن ثم للعالم باعتباره شيئا ، وتدريهم على تقبل هذا المفهوم .

ويقول "كيدج" في هذا :

حين تستمع إلى أصوات تشترك في إيقاع منتظم فإنك بالضرورة تسمع شيئاً كفر يــــُـتـك عن الأصوات نـفسها . إنك لا تسمع الأصوات – بل تسمع حقيقة كونها أصوات منظمة في نسق ما

ويناء على هذا برى "كيدج" أن "الفن الذي يقدمنا إلى المياة" (١١) باعتبارها عملية مستمرة يحمل في أساسه مقاومة لحضور الشيء الثابات والمكتمل في الفن ، وقفل هذه المقاومة لحضور الشيء الثابات والمكتمل في الفن ، وقفل هذه المقاومة لا تعنى مجرد السعى وراء تحقيق الانطباع بأن العمل حقيقة عابرة سريعة الزوال ، أو تفضيل مجرد السعى وراء تحقيق الانطباع بأن العمل حقيقة عابرة سريعة الزوال ، أو تفضيل نوع من التنسيق المسيق على غيره ، بل تشتمل على عملية تدمير وتفتيت للعمل الفنى كوجود حسى "مُدك" وذلك حتى يكشف العمل عن عدم الاستقرار الدلالي المتأصل فيه ، واعتهاده على وجهة نظر وطبيعة انتباه المشاهد ، كما يكشف حقيقة "أن التجربة التي فارسم أ في الفن تعتمد على الطريقة التي نوزع بها انتباهنا بين عناصره كما تعتمد على الهدف الذي يقود هذا الانتباه" " ومن خلال استخدام منهج المصادفة في عملية التكوين الفني إلى جانب تنمية عنصر الفنرض وعدم تحديد الدلالة في العرض الأداني نفسه ، سعى "كيدج" إلى نبذ القيم الفنية والتصنيفات التراتبية في العرض الأداني نفسه ، سعى "كيدج" إلى نبذ القيم الفنية والتصنيفات التراتبية التعليد إلى تبنيها . وهكذا فقد حاول من خلال استخدامه المبكر لإجراءات منهج المصادفة التي استقاها من الموسيقي الصينية أن يتوصل إلى نوع من التأليف أو المصادفة التي استقاها من الموسيقي الصينية أن يتوصل جزئياته على الذوق الفردي أو الذكرين الموسيقي لايعتمد في استمراريته وتواصل جزئياته على الذوق الفردي أو الشيكولوجية) ولا على تراث الفن وماكتب حوله ""

بين منهج الصادفة والصورة الخاصة :

إن العلاقة بين أعمال "كيدج" وبين الابتكارات المنوعة التي أتت بها فرقة جادسون للمسرح الراقص علاقة مركبة معقدة . فحين وظف راقصو فرقة "جادسون" منهج ع المصادفة فى اختيارا طُرُكةُ الراقصة وتنظيمها كانوا فى هنا يحاكون رفض "كيدج" للتصنيفات التراتبية ويقلبونها مثله رأسًا على عقب. وقد نتج عن هذا على الفور يصورة عامة خلخلة الفوارق بين لفات الرقص التقليدية - الكلاسيكى منها أو الحديث- والخلط بينها مما أوقع التصنيفات التقليدية فى فوضى كبيرة.

كذلك ترتب على استخدام مصممى الرقص لمنهج المصادفة في انتقاء عناصر العمل الفعل الفتى وتحديد طبيعته أن انهارت القوارق التقليدية بين "مايصلح" و"مالايصلح" لفن الرقص . وتتضح هذه النتائج بجلاء في فقرات الحفل الراقص الذي أقامته فرقة جادسون ، فيصف لنا "إمرسون" تجربته في أداء رقصة مقطوعة زمدية التي وظفت إجراءات منهج المصادفة وتخلت عن المصاحبة المرسيقية فيقول:

انتابني رعب هائل ... كان علي أن أولجه حقيقة أنني سوف أبدأ الرقصة بالوقوف أربعين ثانية في سكون تام . ومن الأسباب التي تجعلني أحب هذه للقطوعة أنها جعلتني أدرك أنني أستطيع أن أفعل ثلك

وحين وظفت "إيلين سامرز" منهج المصادفة في العرض من خلال محاكاة بناء اللعبة في رقصتها المسماء مصادفة قورية تسربت إلى العمل مثل هذه "الابقاعات الطبيعية". وهكذا – كما تقول "بينز" – ويدلاً من التركيز على خلق وتدعيم الإحساس بالرقصة "كعرض فني أدائي" ، وجد الراقصون المشاركون في مصادفة قورية أنفسهم مضطرين إلى التركيز على "أداء المهام الموكولة إليهم المرة تلو المرة" وإلى الانتقال بصورة مستحرة "من حركمة إلى أخرى دون سبب واضح بعد إلقاء النرد وصدور إرافادات جديدة تنص على مهام جديدة" (١٩) . وكما كانت هذه النقلات المركبة تصدر من تركيز المؤدين على أداء اللعبة لا من تركيزهم على تقديم خصائص حركبة محددة ، كانت قراعد اللعبة نفسها توفر فرصاً لكسر تتابع وإيقاع المهام المؤداة ، وعن هذا "بينز":

كانت هناك درجة من التقاعل بين للؤدين رغم استغراق كل منهم فيما

يفعل استغراقاً شديداً . فالإرشادات للصحاحبة للعرض كانت تنص في أحيان كثيرة علي قيام أحد الراقصين برفع رفاقه إلى أعلي الواحد تلو الآخر أو علي التدخل فيما يفعلون أو يؤدون من حركات لإرباكهم ، وكان الراقص في هذا يشهب الطفل للزعج الذي يضمايق رضاقه في اللعب (٢٠٠) .

لقد طرحت رقصة المصادفة الفورية نفسها أمام الشاهدين كلعبة تنطوى على عدد من الأفعال والحركات التي لايكن التنبؤ بها . وكانت مصممتها "سامرز" تسعى من خلال تبنى شكل اللعبة إلى تحقيق درجة من الحرية في تنظيم الحركة المختارة ، وتسعى أيضا الى التخلي عن سيطرتها على العرض في بعض جوانبه حتى تسمح لبعض العناصر التي لم تخضع لعملية "التحويل الفني" بأن تظهر أمام المشاهد. وبالمثل استخدم "ستيف باكستون" هذه الاستراتيجيات وغيرها لمساعدته في التخلي عن سيطرته الكاملة على العرض كمصمم لحركته . ففي رقصته المسماد تقويض ساهمت الصور الفوتوغرافية التي استخدمها في خلخلة العلاقة المعتادة بين التصميم وبين الأداء الحركي للعرض ، كما أن اختباره للحركة سمع بدرجة من الحرية وعدم التحديد النهائي في عملية التكوين فقد طلب من الراقصين المساركين أن يؤدي كل منهم عدداً من الحركات الخاصة به والنابعة من بنيته المزاجية . وتذكر 'ببنز" أن الرقصة لم تشتمل فقط على "الوقوف في حوض يمتلئ بالكرات المعدنية ، ومحاكاة الأوضاع الحركية في الصور الفوتوغرافية ، وشرب كوب من الماء والتهام تمرة من ثمرات الكمشرى ، بل تضمنت أيضا الكثير من المشي" (١٢٠). ومثل هذه الحركات المعتادة كالأكل والمشي تفسح المجال أمام المصمم الحركي ليتخلى عن الكثير من سلطته . ويقول "باكستون" في هذا:

إن للشي صركة لا تستطيع العبث أو التلاعب بها . يكفي أن تنص علي للشي العادي لتحصّل من للؤدين علي مادة حركية كبيرة منوعة . لكنك إذا حاولت التدخل في أناء هذه الحركة فسوف تفقد خصائصها الطبيعية وكلما ازداد التدخل ابتعنت الحركة عن هويتها الأصيلة بحيث يبدو المؤدي وكانه المخص يعاني من مشكلة تؤرقة بأق خجز جسدي ما لا تشخص عادي يمشي ، لقد حاولت آلا أتدخل كثيراً في أسلوب أداء هذه الحركة وهكذا بنت عادية لاتلفت النظر بصورة خاصة" (٢٧)

وتفصح تجارب قرقة "جادسون" الأولى عن هذا الارتباط الوثيق بين استخدام منهج المصادفة وبين انهيار التقسيمات والتصنيفات الفنية. ففي أول سلسلة من الدروس التي قدمها "دان" لخمسة طلاب فقط (هم "بولوس بيرينسين" ، و "مارني ماهافاي" ،) ساهم منهج المسادفة و"سيمون فورتى" ، و"ستيف باكستون" ، و"إيڤون رينر" في إرباك التمييز بين ما يصلح للتقديم في عرض راقص ومالا يصلح . وتذكر "بينز" أن هذه الدروس قد أتاحت لـ "ماهافاي" Marni Mahaffay أن تفهم فكرة "كيدج" عن الصمت وأن تدرك بالتالى أن "أى حركة على الإطلاق تصلح لفن الرقص - "بما فى ذلك السعال، أو الشهق أو أى حركة طبيعية أخرى" (٢٤١) . وسيرا على نفس المنوال قدم "باكستون" أعمالاً تتكون فقط من حركة إخلاء أحد المكاتب من أثاثه في إيقاع سريع ، أو مجرد "الجارس على أحد المقاعد والتهام شطيرة" (٢٥) . وتحو تحقيق هدف مماثل استلهمت "سيمون فورتي" (Simone Forti) ألعاب الأطفال في عمليها الأرجوجة (أر النواسة) والمحروجة الذي شاركها في إعدادهما "روبرت موريس" (Robert Morris) واللذين عُرضا كجزء من برنامج لعروض الجديد في مسسرح الواقعية الحبية" قدم في جالبري رويان في ديسمبر ١٩٦٠ . وفي هذين العرضان استخدمت "سيمون فورتي" أرجوجة وعربات تجرى على عجلات صغيرة لتضع راقصيها ني علاقات جمدية محفوفة بالمخاطر تنثر بفقدان السيطرة عليها بين لحظة وأخرى . وممكذا انتشلت بؤرة التركيز إلى ارتجالات المؤدين الحركية ودخلت إلى العرض عناصر مركبة وارثة اسرعان ما تحولت أوتوماتيكيًا إلى عنصر من عناصر العرض" ويعلق "موريس" على مثل هذا النوع من الأعمال فيقول "إن القواعد والعلاقات الصعبة والمركبة التي تنظم حركة الراقصين فيها تلعب دوراً فعالاً في إعاقة أداء الراقص لدور مرسوم يتصوره مسبقًا ، وتحيله إلى شخص يحاول بكل طاقته أن يتصدى للأحداث

التى تلم يه - وهى بذلك تنقله من مجال العرض المسرحى إلى صجال الأفعال الطبعية" (٢٨) الطبعية"

ومن ثم فغى مثل هذا النوع من الإبداع الفنى الذى "تصلح فيه أى حركة لأن تكون جزءًا مشروعًا من الرقصة" تنهار الفكرة القائلة بأن هوية العمل الفنى ومعناه يرتبطان بخصائصه الشكلية وكذلك فكرة وجود شىء داخل الرقصة يفصلها عن سياقها المادى الواقعى . فبدلاً من أن تسعى هذه العروض التى ذكرناها ومثيلاتها إلى النقد الذاتى لفن الرقص بهدف تنقيته من شوائبه واستخلاص جوهره كوسيط فنى ، فهدها ترفض قامًا أى محاولة للتصييز بين ما هو ضرورى وصالح لفن الرقص وبين مالايناسيه أو يلزمه . ولا يتجلى هذا الرفض فقط فى تقديم الحركة الموجودة بالفعل فى الحياة والتى ترتبط بأداء المهام اليومية ، أو فى الجمع الحربين مجموعة كبيرة ومنوعة من الترجهات ترتبط بأداء المهام اليومية ، أو فى الجمع الحربين مجموعة كبيرة ومنوعة من الترجهات نفسه أيضا فى تحديه المباشر للتصنيفات التقليدية للوسائط الفنية . وفى هذا الصدد نذكر "تريشا براون" (Trisha Brown) التى صاولت - كما صاول غيرها - أن أخرى . فحين كلفها "دان" بتصميم رقصة تستغرق ثلاث دقائق قامت بتنفيذ المهمة على النحو التالى كما تذكر :

درب ديك ليقين نفسه علي البكاء وانخرط في البكاء الفترة كلها بينما أمسكت أنا بساعة توقيت ضبطهاً بحيث يعلن صفيـرها عن انتهاء المدة للصندة . عند نلك كنا نصيح مما كفي. كفي . كف عن هذا . وهذه الرقصة تعد نمونجاً جيناً لاستخدام وسيط غير الرقص لحل مشكلة تعلق بالرقص . وكان الوسيط في هذه الحالة هو التمثيل والبكاء .

ورغم ذلك ، فهنا أيضًا ينبغي أن نضع الدور الذي يلعبه منهج المصادفة في سياقه الصحيح. فرغم أهمية توظيف المصادفة في الإطاحة بالفرضيات والممارسات السائدة فى عروض فرقة "جادسون" فإنه من الواضع أن العمليات القائمة على المصادفة لا تمثل قى حد ذاتها أساس هذه الاستراتيجيات الفنية المنوعة للفرقة وأشكالها. وهنا تتضح لنا أوجه الاختلاف الهامة بين عروض فرقة "جادسون" للمسرح الراقص وبين أعمال "كيدج".

فكما يتضع من المقطوعات الصامتة التى ألفها "كيدج" والتى يسمى فيها العمل الفنى كما يقرل إلى "تعريفنا بالحياة" ، نجد أن العمل الفنى يحقق هدفه هذا من خلال نظام أو مجموعة من القواعد التى تمكن كل من المؤلف والمؤدى والجسهور فى بعض الجوانب المحددة من مقاومة فرض أفكارهم الخاصة على المادة التى يعترون عليها . وقد تهروت هذه الأفكار لدى "كيدج" قحت تأثير دراسته للبوذية، وخاصة ذلك الفرع منها الذي يحمل اسم "زن" (Zen Bhuddism) . وكان "كيدج" قد درس هذه المدرسة من البوذية على أيدى المعلم د.ت. سوزوكي بين عامي ١٩٥٠ و وظف في عمله التأليفي قواعد التأمل التي يارسها أتباع هذه المدرسة للوصول إلى حالة "اللاعقل". * وعيز "كيدج" بين كلمة "العقل" (Mind) بعنى تلك القوة الكامنة خلف إرادة الفرد وقراراته ، وبين كلمة "العقل" (mind) بعنى "الأنا" السيكولوجية . وفي هذا يقول :

حين ينشغل الإنسان بالعقل فقط بعيداً عن الفنون فإنبه يجلس منديماً علي الأرض في سكون حتي يصل إلي حالة اللاعقل . لكنك إذا كنت منفمساً في الوسيقي كما كان الحال معي فعليك أن تسيطر علي أهوائك في هذا للجال من خلال قواعد صارمة تعاثل الجلوس متربعاً علي الأرض في سكون . ولهذا فقد لجأت إلى استخدام عمليات تقوم على الصادفة (٢٠٠

^{*} نشأ هذا الفرح من البوذية في القرن الثاني عشر في المين وتقوم تعاليمه على أن تأمل الإنسان لطبيعته الجوهرية وحدها دون شريك هو الطريق الرحيد للرصول إلى حالة التنوير العقلي والروحاني. (الترجمة) .

وإذا كان توظيف "كيدج" لعمليات المصادفة يتحدد وفق طبيعة وأهداف هذا النظام البوذي ، فإن الحالُ يختلف بالنسبة لمعظم مصممي الحركة الذين عملوا مع فرقة "جادسون" للمسرح الراقص وكذلك لمعظم الفنانين الذين استلهموا في أعمالهم تعاليم "كيدج" وإبداعاته . فبالنسبة لهولاء كان منهج المصادفة يمثل طريقة واضحة لتحقيق الانطلاق من عقال التصنيفات النراتبية التقليدية في مجال الفن ، ويفجر اهتمامات جديدة دون أن يطرح نفسه باعتباره أسلوبًا محددًا أو مجموعة من القواعد والجدود لصارمة . وتتضع أهمية هذا التمييز ودلالته بجلاء في الأعمال الفنية التي تلت الأعسال التي قدمت في "الحفل الراقص" الأول لفرقة "جادسون". قرغم أن "الحفل الراقص" الثاني للفرقة كان في معظمه إعادة للأعمال التي قدمت في الحفل الأول الذي أقيم في كنيسة جادسون التذكارية ، فإن الأعمال التي قدمت في العرضين الثالث والرابع للفرقة في يناير ١٩٦٣ كانت أعمال جديدة قام أعضاء الفرقة بتشكيلها بعد انتهاء سلسلة دروس"دان" في خريف العام السابق وفي هذين العرضين - أو الحفلين -تأكدت الطبيعة التعددية لعمل الفرقة إذ ابتعدت الأعمال المقدمة عن منهج المصادفة بصورة عامة ، لكنها استمرت رغم ذلك توظف في بعض جرانبها عناصر وأفاط من عمليات هذا المنهج ، كما استلهمت عروض المؤدين التلقائيان الذين ينقصهم التدريب المنهجي ، وكذلك الحركات اليومية الاعتيادية كالجرى والمشي ، إلى جانب بعض وسائل التكوين الفني مثل التقابل والتكرار والارتجال المنظم ، المبنى في العرض ، بينما تضمنت أيضًا بعض الموتولوجات . وأداء بعض المهمات المستقاة من الحياة اليومية ، والتعامل مع الأشياء ، بل وأيضا مقطوعات من المرسيقي الرومانسية (٢١)

وهكذا نلمس حتى في هذه الحفلات الراقصة الأولى لفرقة جادسون لا خروباً على منهج كيدج وأساليبه فقط بل خروباً أيضا على تعاليم "دان" الذي كان يشترك مع كيدج " في وسائله وأهدافه . وقد عبرت "إيقون رينر" عن هذًا الاختلاف في محاضرة مكتبية ألقتها في فترة مبكرة عام ١٩٦١ أو ١٩٦٧ .

وفي هذه المحاضرة وصفت "رينر" نقاط اللقاء المختلفة في عملها بين منهج المصادفة ونشاطه من ناحية وبين عناصر "الصورة" و"الرؤية الشخصية للفنان والخيال أو الحلم والجو النفسى العام الذي يصاحب العمل" من ناحية أخرى ، وكانت في هذا تطرح إمكانية الجمع بين منهج المصادفة وبين اجتهاد الفنان النابع من ذوقه الشخصى وأهدافه الذاتية - وهو الاجتهاد الذي كرس "كيدج" تعاليمه وتدريباته لتشبيطه وإبطال فاعليته. وترى "رينر" أنه :

ليس ثمة تناقض جذري بين إسهام الصادقة وبين إسهام الصور قالي جانب إمكانيات الصورة في حالة استخدام منهج للصادفة – وأعني بهذا استيعاب نتائج عمل الصادفة في لفة الغنان الشخصية وصوره الخاصة – إلي جانب هذا كله يمكن لحصيلة منهج الصادفة أن تتواجد جنبا إلي جنب مع الصورة . كذلك تستطيع الصورة أيضا أن تؤثر في تنسير الغنان لعمل المصادفة . كما تستطيع الصورة أيضا أن تكون علي درجة من القوة والإلصاح بحيث تغني الغنان عن البحث في مسالك لذري . وتستطيع الصادفة بدورها أن تتحكم في بعض جوانب الصورة الأكبر ، وكم أجد هنا مرضياً حين يحدث لي . اكننا أيضا في هذه الحالة نكون بإزاء موقف تتأثر فيه الصورة – وكذلك تجربة الغنان وحياته – باستخدام الغنان لمنهج للصادفة
.

ومن الراضع أن محاضرة "ربنر" تصدر عن حساسية فنية غير منبتة الصلة بأعمال لا "كيدج" وتعكس اهتمام الفنانة بإتاحة الفرصة لدخول عناصر ومؤثرات إلى العمل لا تخضع لسيطرة المبدع ، بل وأيضا وعيها بأهمية عملية المصادفة في إتاحة خيارات وتجارب أوسع أمام الفنان . لكن "رينر" لاترى في نفس الوقت تعارضا أو صراعًا بين توظيف اللوق الشخصى للفنان وبين استخدام عمليات المصادفة ، وتشغل نفسها بالعلاقات المتعددة التي يكن أن تتشأ بينهما . ومن الواضع لنا أيضًا أن هذا الانفتاح على التيارات المختلفة لم يكن قاصرًا على "رينر" أو مذخلاً خاصًا بها ، بل كان ملمئًا من ملامح عروض الفرقة نفسها . ففي تناولها النقدي للحفلتين الثالثة والرابعة

للفرقةُ تَتَعَلَّطُونُ عَبِيل جَوْنستون (Jill Johnston) إلى أن :

إمكانات الشكل والحركة قد غدت لا تعدو لاتحصر . إذ لم يعد هناك أسلوب معين لتصميم الرقص ، فكل أدواع الحركة يمكن استخدامها في هذه الرقصات ، وكذلك تصلح كل الأصوات أيا كانت غصاحبتها .

وبهل هذه الحرية اللامحدودة في التعامل مع الأشكال والحركات والأصوات تصادر أي تساؤل حول مفهوم الرقص الذي تتبناه فرقة "جادسون" في أعمالها . قمن الواضح هنا أن منهج المصادفة الذي وظفته هذه الأعمال قد لعب دوراً حاسباً في القضاء على الفوارن والتعارضات التي تقوم عليها فكرة العمل الفني القائم بناته والمكتفي بنفسه ، لكنه رغم ذلك لم يطرح نفسه كبديل يكن تعريف هوية هذه الأعمال في إطاره ، بل إن هذه الأعمال في إطاره ، بل إن عمل الأعمال لا تتوجه نحو اكتشاف الدلالة الجوهرية الفريدة للحركة الراقصة كما أنها لا تسعى كما كان يسعى "كيدج" إلى إنتاج نقيضها - أي إلى إنتاج "عمل" متحرر من "القصدية" و "الهدف"، يسمى إلى الوصول إلى "حقيقة" مفايرة - أي إلى عشى، بعيد قاما عن المفهوم التقليدي للمعنى ولا يكن تعريفه وفق التقسيمات النوعية شيء بعيد الماسا عن المفهوم التقليدي للمعنى ولا يكن تعريفه وفق التقسيمات النوعية والتراتية المألوفة .

الصورة المرئية : مبدأ الحد الأنني في الفن وعملية المشاهدة :

حين تناولت "إيقون رينر" بالوصف عملها المسمى ثلاثي ا الذى قدمته عام ١٩٦٦ استجدمت مصطلحات عائلة لمصالحات نظرية الحد الأدنى فى الفن . وفى مقال لها فى نفس العام نشرته تحت عنوان "شبه نظرة عامة على بعض التوجهات التى تتبنى "نظرية الحد الأدنى فى الفن" فى تقدير كم النشاط الحركى فى الرقص وسط الوفرة : أو تحليل لرقصة ثلاثى ا" نجيدها تؤكد رفضها لفكرة التطور سوا ، بالنسبة للشكل أو المرضوع فتقول :

لم يكن التنويع في هذه الرقصة وسيلة لتطور الشكل أو للوضوع ، إذ كايت كل مفردة حركية في أي سلسلة من الحركاث لا تمثل تنويعاً علي شاصية في صركة أشري... وبللثل لم توظف الرقصة التكرار بالعني الدقيق للكلمة" .

وفى هذه الرقصة التى تتكون من سلسلة من الأفعال التى تشبه أداء بعض المهمات البسيطة التى تقلب مجهوداً بدنياً متوسطاً لم تكن أفعال الراقصين فى تعاملهم مع الأشياء أو فى تنفيذهم لقواعد لعبة ما تنبع من التركيز على توليد عناصر الحركة من خلال أداء مهمات معينة ، بل كانت تتشكل بالدرجة الأرلى من خلال التركيز على الصورة التي يراها الجسهور فى كل مراحل العرض، وبينما لم يكن بناء هذه المقطوعة يسمع بانحراف أى من عناصرها حرصت "رينز" على " إلغاء القواصل تماما بين الجمل الحركية المخوعة المخطوعة المراحل للمرض بعينه" والتحم كل جملة مع الجملة التى تليها على الفور دون تأكيد ملحوظ لعنصر بعينه" (87)

وبينما اشتملت الرقصة على عدد كبير من الأشكال المركبة المنوعة ، كانت هذه الأشكال المركبة المنوعة ، كانت هذه الأشكال في تواليها تتساوى في ثقلها وأهميتها "ولاتضفى على أي جزء من أجزاء هذه السلسلة الحركبة أهمية خاصة " () . ورغم أن "رينز" تحول اهتمامها هنا عن الجمهور ولا تضعه في الاعتبار عند تصميم الرقصة حتى تبدو المنتالية الحركبة أقرب إلى الشيء المعروض للفرجة" ، فإن نظام أداء العناصر الحركبية ، محلانا مضهراً إلى "العمل منها إلى الشيء المعروض للفرجة" ، فإن نظام أداء العناصر الحركبية .

الصورة التي يشاهدها للتفرج تبدو كنظام حركي يرتبط بالزمن الواقع لتأدية الحركات الواقع لتأدية الحركات للقطه التي المتواتب التحوض من وضع استقام علي الأرض أو رفع أحد التراعين أو لني المتواتب المت

حاجة إلى العجلة ^(٣٧) .

ويكن تفسير مثل هذا العرض في إطار تعاليم "كيدج" باعتباره إحباطاً مقصوداً لأى محاولة من جانب المشاهد لفهم أي عنصر من العناصر في ضوء عنصر آخر. ففي تحليلها لمقطوعتها الراقصة هذه تقول "رينر": "لقد عالجت وقصة ثلاثي ا الصعوبات التي تعترض عملية المشاهدة من خلال الإلحاح على الإظهار المستمر لتفاصيل المركة التي لا تتكرر وهكذا بلورت صعوبة الالم بصرياً بكل المادة الحركية المطروحة" (١٣٨٠) فرقصة ثلاثي ا تقاوم من خلال بنائها المركب ذاته أي محاولة "لاحتوائها" ، أو تفسيرها أو التنبؤ بسارها أو تحديد حدودها . ونستنتج من هذا أن "صعوبة" قراءة هذه الرقصة تمثل في ذاته محاولة لإعاقة أو تعطيل إدراك الرقصة كعمل فني مكتمل في ذاته أو تشكيلها "كوحدة مكتملة" تتطور من الداخل .

ولكن بينما تسعى رقصة ثلاثى أ إلى تحقيق هذا التدمير لفكرة العمل الفئى المكتمل والمستبقل ، نجدها في نفس الوقت تتضمن أشكالاً تنتمى إلى الرقص الكلاسيكي والحديث وذلك في معارضة صريحة الأعمال "كيدج" فالرقصة في رأى الرقص النقلة "سوزان فوستر" تحمل إشارات مرجعية محددة إلى "الخطوط التقليدية الرقص الذي يميل إلى الاعتماد على التصميم " كما تقدم لنا "لمحات سريعة عابرة من الذي يميل إلى الاعتماد على التصميم " كما تقدم لنا "لمحات سريعة عابرة من التشكيلات والأوضاع المركية الكلاسيكية" "") بينما يذكرنا "انتقال رينز الفائم والناعم من مركز ثقل إلى آخر بالتنابع العضوى الذي يميز الحركة التعبيرية " (على التقليدية باعتبارها "مهامًا" وأفعالاً ينبغي إظهار الجهد البدني الفعلي الذي يتظليه الرقص لتوجهات مذهب "الحد الأدنى في الذن" يعنى معين ، وتتعامل مع جمل الرقص التقليدية باعتبارها "مهامًا" وأفعالاً ينبغي إظهار الجهد البدني الفعلي الذي يتظله أداؤها ، والرقصة في هذا — كما ترى "سائي بينز" تتسم بنشاط " جدلى إذ " تضع الحطوط والحركات الكلاسيكية في صراع مع عملية تخريب هذه الخطوط والحركات الكلاسيكية في صراع مع عملية تضريب هذه الخطوط والحركات الكلاسيكية في صراع مع عملية تضريب هذه الخطوط والحركات والرقصة في هذا حداد الإيهامي" ") وتعترف بأن إدماجها لنعناصر التقليدية تشكل من خلال عملية " قلب ينظوى على قلب أساليب الأداء التي تستدعيها هذه العناصر رأسًا على عقب . وغي ينظوى على قلب أساليب الأداء التي تستدعيها هذه العناصر رأسًا على عقب . وغي

سبيل تحقيق "النظرة" الملائمة للعمل - أي أسلوب المشاهدة ، تقول "رينر" :

علي للشاهد أن يبذل درجات مختلفة من الجهد في الانتقال من شيء إلي كفر ... وللفارقة الساشرة هذا ... تكمن في أنني قد كشفت للعيان دوعاً من الجهد كانت التقاليد الفنية تخفيه في العادة بينما أشفيت بناء الجمل الراقصة الذي اعتادت العروض التقلينية أن تبرزه ...

ومثل هذه الوسائل تحور وتوسع من نطاق علاقة "رينر" بالمشاهد في عروضها وتطبعها بطايع خاص . فالكشف عن المجهود الفعلي الذي يتطلبه أداء جمل الرقص التقليدية مع وضع هذه الجمل وسط أنشطة يسيطة تشبه أداء المهمات الاعتيادية يمثل هجرمًا محددًا من قبل "رينر" على التمييز التقليدي بن "الإيقاعات الطبيعية" للحركة الوظيفية من ناحية وبن الطبيعة " المختلفة" أو "المكثفة" "للحركة الراقصة" . ورغم ذلك فمن الواضع أن هذا التناول للحركات المقتبسة من الرقص التقليدي لا عِثل مجرد هجوم على التمييز التراتبي لأنواع الحركة فقط ، بل يضي إلى أبعد من هذا. فحين تجرد رقصة ثلاثي اجمل الرقص التقليدية من قناعها التنكري وصنعتها المحكمة صراحة - وهما ما تعتمد عليه هذه الجمل في طرح دلالاتها المعتادة - فإنها بذلك تبرز غطها الأدائي المؤسس على أداء المهمات . ومن خلال هذا التلاعب بتوقعات المشاهد وهذا الإنكار الواضح لدلالة وأهمية ما تقتيسه من جمل الرقص التقليدية تتمكن رقصة ثلاثي ا من تقديم وجهة نظر نقدية في طبيعة وتأثير أساليب الأداء التقليدية ، كما تبرز ينامها الخاص لعناصر الحركة وأسلوبها وهو أسلوب "الحد الأدني في الفن" -وذلك في آن واحد . ومن ثم فإن هذا النقد لأي أسلوب يسعى "لإضفاء" المعنى على عناصر الحركة يبتد إلى الوسائل التي توظفها رقصة ثلاثي انفسها ، وذلك لأن أفعال التفنيد والإنكار المتصلة التي تتشكل من خلالها سرعان ما تكشف عن حقيقتها كأسلوب آخر في توظيف الحركة والتلاعب بها . وهكذا تشتبك رقصة ثلاثي ا صراحة مع عدد من القراءات المكنة للحركة ، وتقتنص عناصرها في منطقة الجدُّل بين هذه الأساليب المختلفة والمعاني التي تطرحها من ناحية ، وبن إعادة بناء هذه الأساليب من ناحية آخرى فى صورة مهام أو أعسال تؤدى من خلال غط أداء ينتمى واعباً إلى مذهب الحد الأدنى فى الفن . ومثل هذا التداعب بعسلية "قراءة" الحركة لا يشل بأى صورة محاولة للكشف عن العناصر "الدالة" أو الشرعية" المتأصلة فى فن الرقص ، بل يكشف عن اعتماد الحركة فى تحديد هويتها على التفاوض بين الراقص والمشاهد ، أى على مخطبة طبيعتها وحقيقتها كشىء يتحدد تعريفه من خلال تعرضه لمعلية القراءة والتفسير .

وفى مقابل أعسمال "رينر" التسرليفية للركبية نجيد "ستيش باكستون" (Steve Paxton) يسلك درباً آخر من دروب مذهب الحد الأدنى فى النن من خلال تركيزه على حركة المشى التى برز اهتمامه بها منذ عام ١٩٦٧ فى أعمال راقصة مثل رقصة نقطة العهوو روقصة تقويض مثلاً. ويتجلى مذهب الحد الأدنى فى الفن فى أعمال باكستون فى تخليه عن سلطة مصمم الحركة وكذلك فى تبسيطه للعمل الفنى وعناصره . ففى عمله المسمى حالة (١٩٦٨) تظهر مجموعة من ٤٢ مؤديا "فى تشكيل عشوائى متناثر" و يقفون أمام المتفرجين دون حراك فترتين مدة كل منهما ثلاث دقائق ، بينما يقتصر عمله المسمى الإبتسام (١٩٦٧) على مؤدين فقط لايفعلان شيئًا سرى الابتسام لذة خمس دقائق (١٩٠٠) على مؤدين فقط لايفعلان شيئًا سرى الابتسام لذة خمس دقائق ... لكن العمل الذى قدم فيه "باكستون" ... "بينزا نقط لابشي حدًا كان عملاً يحمل عنوان العشهيق للشهيع و (١٩٦٧) كما تقول "بينز" .

وفى هذا العمل تقوم مجموعة من المؤدين يتراوح عددهم بين ٣٠ و ٨٥ مؤدياً ، مقسمين إلى ست مجموعات ، بالشي عبر مضمار خيالى ، عرضه عشرة أقدام ، وعتد من المدخل إلى باب الخروج في مساحة كان طولها حين قدم العمل لأول مرة ٢٠٠ قدماً . وفي منتصف هذه المساحة ، على بعد خطوات من مضمار المشي ، وضع "باكستون" ثلاثة مقاعد يجلس عليها المؤدون أحيانا ثم ينهضون لاستئناف المشي . وبينما لا يحوى سيناريو العرض سوى إشارات إلى بداية ونهاية أفعال المشي والجلوس وعدد الخطوات وترقيت العؤدين الطابع الغردي ، غير

الرسمى ، لأفعالهم ، ففيها يقول :

يسير للؤدي بسرعة للشي للتهادي علي ألا ينزلق إلي للشي البطيء . ويتسم أسلوب الأداء بالسكينة والتماسك . ولما كانت الرقصة تدور حـول للشي والجلـوس والنهـوض ، علي للؤدي أن يحــاول الاحـتـفاظ بوضوح ونقاء كل عنصر من هذه العناصر.

وتتوجه نظرة للؤدي إلي الأمام بالنسبة لجسده لكنه لا يجب أن يثبتها بصورة خاصة علي شيء ما . وينبغي أن يكون العقل في حالة (سترخاء ((())

وهكذا ، وبدلاً من تحوير العناصر المختلفة للحركة أو انتظامها في أغاط تضفى عن عليها خصائص جديدة وترحى بأننا أماء عمل فنى راقص مستقل بذاته ، ويفصح عن معناه فى تشكيله ، انصب اهتمام "باكستون" على تسهيل عرض أفعال المشى والجلوس والنهوض بأبسط الطرق الممكنة . وتبدو خيارات "باكستون" الفنية وكأن يشمنها تحديداً هو إبقاء عناصر العمل المسمى العشبيق المشبع خارج أى غط يكن المشاهد من الننية بمنطق تواليها ، بل ومنعها من خلال تنوعها التلقائي من اكتساب أى دلالة أو تبعة أو سعة خاصة تميزها على الفور عن فعل المشى العادى الذى عارسه المشاهد أو عن فعل تواجده فى المساحة التي يقدم فيها العرض . ويترتب على يعتمد صراحة على إطار الناسبة المسرحية الذى يقدم من خلاله . وقد ركزت الناقدة "جيل جونستون" (Jall Johnston) عام عان قدم مرة أخرى في فترة لاحقة وأبرزت طابع الاعتيادية والتلقائية الذى يميز النشاط الحرك فيه وتغييمه للحدود المميزة والناصلة بين "الحركة الاعتيادية" و "الحركة الحركة ." ملذا المال المركة ." كذلك فقد أشارت يصورة خاصة فى نفس القال إلى :

ذلك الخليط العبجيب من الأجساد ... التي تعشى واحداً تلو الآخر عبر

قاعة الأهاب الرياضية في ملابسها العادية القديمة. ضم ذلك الخليط السمين ، والنحيف ، وللتوسط ، وللترهل وللتراخي ، والطويل السنقيم البنية ، وذا الأرجل للتوسة ، ومنتوي الساقين ، والرشيق ، والذي تعوزه رشاقة الحركة ، والرقيق ، والغليظ الخشن ، وللرأة الحامل ، والعذراء ، وكل ما يخطر علي البال ، فحوت للجموعة كل إمكانيات الأوضاع والأشكال الجسدية للمكنة للإنسان ، سواء كانت اعتيادية ، عادية ، مالوقة ، أو شديدة الروعة والجابية () .

لقد استطاع عرض العشيق للشيع أن يبرز من خلال بساطته المتناهبة الطبيعة العابيعة العابيعة العابيعة العابيعة العابيعة العابيعة العابيعة عدم المتابية العابية عدم المتابية العابية المتابية المتابية

واستناداً إلى هذين العرضين – عرض شلافي ا والعشيق المشبع – يكننا تفسير الرقص "ألمسط" أو الذي ينحو نحو "الحد الأدنى في الفن" والذي قدمته فرقة"جادسون" في حفلاتها باعتباره نوعاً من المقاومة للغات الرقص الموروثة التي تسمى إلى تحقيق توازن العمل الفني وترسيخ هويته ومنحه دلالته المحددة وانتصاراً لعناصر المصادفة والخلخلة التي من شأنها أن تثير الوعى بأن طريقة المشاهدة هي الذي تحدد تعريف أي نشاط جسدى باعتباره رقصاً. بل إن مثل هذا التفسير يفصح لنا بجلاء عن مدى تعدد وتنوع الرسائل التي وظفتها هذه الفرقة لتحقيق هذا الحوار الواعى بناته مع المشاهدين.

ورغم أن أعمال لوسيندا تشايلدز (Liucinda Childs) ترتبط دائما في أذهان النقاد بالجوانب "الهادنة المعتدلة" و النزعة " التحليلية" في عروض فرقة "جادسون"، إلا أنها تتسم - مثلها في ذلك مثل أعمال "رينز" - يتنوع الوسائل وتعددها، والتطور من خلال التغيير الجذري فيما يبدو . ولكن "تشايلذ" تؤكد في وصفها لهذه الأعمال وجود نوع من التواصل والاستمرارية بينها وهي استمرارية تتمثل بالدرجة الأولى في اعتمامها بالمشاهد كما تقول . وقد تأثرت "تشايلذ" في أعمالها الأولى

إراء "كيدج" وتصميمات كل من "رويرت موريس" و"ستيف باكستون" و "إيثون رينر" كما استلهمت أعمال "كانينجهام" . ومن ثم كانت هذه الأعمال المبكرة تنبثق من الجمع ين جمل من لفات الرقص المألوفة وبين نشاط حركى يقوم على التعامل مع الأشياء ثم أصبحت في مرحلة تالية تعتمد على التقابل بين الحركة وبين اللغة . وفي هذا السياق نرى أن "تشايلدز" قد حاولت مثل "رينر" أن تهرب من أسر "لغة الرقص التقليدية ومفرداتها" من خلال استخدام النشاط الحركي المرتبط بأداء مهمة ما "واخضاع هذا النشاط لطبيمة المواد المستخدام النشاط الحركي المرتبط بأداء مهمة ما "واخضاع هذا النشاط لطبيمة المواد المستخدمة ولحدود خصائصها المادية" (") ورغم ذلك فإن "الموتوات" أو الأحاديث المنفردة التي ضمنتها "تشايلدز" عروضها ساهمت في وضع المرتبط التقليدي في المرتبط بأداء وكانها لاتنتمي إلى أي غط من أغاط الرقص بالمني التقليدي في إطار بناء فني جلى ومفروض عليها بوضوح . وتوضع "تشايلدز" أن :

الحوارات بنفسها وفي حد ذاتها لم تكن تعلي الأفعال الحركية ، بل كانت تصاحبها، فكان النشاط الحركي في الرقصة ينجرف داخل سياق ير تبط بفموي الحوار ثم يخرج منه ليعود إليه مرة أشري ، وقد حرصت علي تحديد درجة الارتباط بين الحركة والحوار ومواقع هذا الارتباط للقرقة في كل رقصة من الرقصات .

وفي عمل مثل مقطوعة وقصعة الشارع التي صممتها عام ١٩٦٤ لمجد أن الترابط
ين النشاط الحركي والبناء الفني المغروض عليه ينمو إلى درجة كبيرة بحيث تصبح قدرة
الجمهور على "رؤية" المرض مرهونة بالموتولوج الذي يؤطره . ففي هذا المرض الذي
يشاهده المتفرجون من شرفة عالية تطل على الشارع يقوم مؤديان بأداء متتالية من
الأنشطة الحركية تنطلق بأكملها من "المكان الذي يحيط بهما" – وهو الشارع - و"قتزج
بذلك النشاط الآخر الذي يجرى طبيعياً في المكان وهو سير المارة في الشارع" (٢٠)
وبينما كان صوت "تشايلاز" المسجل يقدم وصفًا تفصيليًا للشارع كان المؤديان يقومان
بأفعال مركبة لا تختلف كثيراً عن النشاط الحركي الدائر حولهما ، لكنهما كانا يقطعان
أفعالهما بين الحين والآخر بصورة منتظمة لمدة لحظة يشيران فيها إلى ملمح أو شيء

يتناوله مونولوج "تشايلدز" السجل بالرصف . وهكنا ، ولأن المساهد لا يكته تمييز التفاصيل التي يشير إليها المؤديان من موقعه البميد في الشرفة كان عليه كما تقول "تشايلدز" :

أن يتصور ويجسد عن طريق الخيال للعلومات التي تصله عن أشياء توجد في الواقع أمامه لكنها خارج مداه البصري ، وهكذا تحققت حالة من الإحالة الدائمة بين نمطين للرؤية – الرؤية عن طريق الشيال والرؤية عن طريق البحسر ، وكنان علي للتطرح أن يحاول دائما التوفيق بين العمورة الحقيقية للوصوفة والعمورة للتخيلة لنقي التعارض الأساسي بينهما الذي يخلقه موقف للشاهدة دفسه (۱۰)

لقد لعبت وقصمة الشارع على وتر التحارض بين الصورة المقدمة للمشاهد عن طريق الرصف ، وبين الصورة التى يراها المشاهد فعلياً أصامه ، وهكذا أثارت الرعى بفعل المشاهدة . لكن الرقصة في هذا وضعت معناها وحدودها كعمل فنى موضع التشكك . فنحن هنا بإزاء عرض تختلط فيه أفعال المؤدين مراراً وتكرراً بالأنشطة التقائية لغير المؤدين بحيث يصعب الفصل بينهما ، ويعتمد في تمييز نفسه كعرض عن الأنشطة الاعتيادية اليومية التى تحيط به على مونولوج فقط ، وهو مونولوج يصف مكانا ولا يصف فعلاً أو نشاطاً . وفي ضوء هذا تبدر الاستراتيجيات التي يستخدمها المورض وكأنها تشكك في إمكانية تحديد "العمل الفني" وتعريفه ذاتها. فالهدف من المورفولوج المسجل هنا ليس باللارجة الأولى "الكشف" عن طبيعة العمل كعمل فنى راقص ، بل إلقاء مهمة تعريف هذا العمل الملتبس الحدود والهرية على كاهل المشاهد ، بين دلالات متناقضة . وإذن ففي هذا العمل ، وغيره من الأعمال الماثلة ، التي تضع بين دلالات متناقضة . وإذن ففي هذا العمل ، وغيره من الأعمال الماثلة ، التي تضع أنشطة حركية تبدو "عادية" و"عتيادية" داخل إطار مرسم واعى ، يجد المشاهد نفسه مدفعاً إلى إدراك دوره المركزي في تعريف العمل وتعديد هويته .

وتفصح أعمال "تشايلدز" منذ البداية عن هذه الرغبة في استغراق الشاهد في

حلية تعريف واعية لطبيعة العرض ، كما تفسر هذه الرغبة مجموعة من

"ستراتيجيات المنوعة التى استخدمتها . ففى رقصة رهرة إبرة الراعي - وهى
نصة من أربعة أجزاء قدمتها فى فيراير ١٩٦٥ - استخدمت "تشايلدز" الجزء الثالث
ن الرقصة لتعان أنه لن يكون هناك جزء ثالث وقدمت بدلاً من الجزء المزمع "أسبابًا
لرية للتعامل مع هذه الفجوة" (١٩١) . وفى رقصة موديل التى قدمتها فى أغسطس
١٩٦١ صاحب الأداء الحركى وصف منظوق "لوضع من الأوضاع المألوفة فى الرقص
فددت" ، فكانت تشاملذ تقدل أثناء الحركة :

إنه وضع متعب حين تتخذه وصعب حين تتخلي عنه ، وهو أيضاً قبيح.

فالقدم اليمني تنتني إلي الخلف في خط ماثل إلي الجهة اليمني بينما تنتنى القدم اليسري إلي الخلف في خط ماثل إلي الجهة اليسري .

إنه وضع معيّر .

(٩٢) لكته معبر فقط بالنسبة للعاطلين الذين يبغون تضييع الوقت

ورغم أن هذه التعليقات تتناول فكرة دلالة البناء الفنى والحركة والحوار فى الأعمال لفنية عامة يروح اللهر الساخر فإنها قفل نرعًا من تأمل العرض لنفسه لا يلك المرء إلا ن يحترمه . فهنا ، وبينما تصبح دلالة غياب الجزء الثالث من الرقصة موضوع هذا لجزء الثالث نفسه ومادته ، تقوم "تشايلاز" من خلال وصفها للعلاقة بين آليات الحركة يعدفها التعبيرى ، ومن خلال حقيقة وجود فعل السرد نفسه ، بتفريغ "الأرضاع المألوفة لى الرقص الحديث" من طاقتها التعبيرية المفترضة . وتذكرنا مثل هذه الحيل الفنية توظيف "رينر" للمقاطع المقتبسة من تراث الرقص فى رقصة ثلاثي احيث تفقد جمل وخطوط الرقص المالوفة سياقها ودلالتها المعتادة ، ويصبح الهدف من انتحالها وإدماجها فى العرض هو تقويضها والتشكيك فى مبتاها ومعناها .

ورغم أن أعمال "تشايلنز" المبكرة تحمل أصداء من أعمال "رينر" ، فإن التقارب الحقيقي بين الفنانتين من ناحية الشكل يتجلى في أعمال "تشايللز" الأخيرة . فمنذ الرقصة التي قدمتها "تشايلنز" عام ١٩٦٨ تحت عنوان ثلاثي بدون عدوان نلمس اهتمامًا واضحًا بتوظيف الفناتة لعدد من العناصر المحددة داخل الرقصة باعتبارها عناصر متغيرة ومتقلية ، مما يسمع بتكرار متواليات من الجمل الراقصة المتشابهة قامًا مع إخضاعها "للتقسيم والتقديم والتأخير وإعادة التوزيع في المكان وقلب ترتيب تواليسها وعكسه ، وتهديل المؤدين لها من حين إلى آخر ") . ومن خلال هذا الأسلوب، وإلى جانب نظام جلوس المشاهدين بحيث يحيطون بالراقصين من كل جانب لتحقيق أكبر عدد ممكن من زوايا الرؤية ، حاولت "تشايلاز" أن تحقق عرضًا "يرى فيه المتغرج نفس الشيء المرة بعد الأخرى لكنه يجده مختلفًا بعض الشيء في كل مرة " (وفي الرقصة المنفردة التي قدمتها عام ١٩٧٣ تحت عنوان متواقية من دوع خاص * قامت "تشايلاز" بالسير في خطوط متوازية بلغ عددها ٢١ خطًا ، وكانت أثنا، عبور كُل خط تلتزم بجملة حركية مدتها ثلاث دقائق في ثلث المساحة الأول ، ثم تكرر نفس ورغم البساطة الواضحة التي قيز هذا النسق الحركي كانت العلاقة بين النشاط الحركي والنصط الذي ينتظمه على قدر كبير من التركيب بحيث شعر المشاهد طوال العرض بأنه يشاهد متنالية حركية تنفير على الدوام . فهينما كان نسق المتوالية الحركية في شاهد متنالية عركية التالية : عدولاتها يضي على نسق المتوالية العددية التالية :

٧٦٥٤٣٢١ ٢٣٤٥٦٧٦٥٤٣٢١ ، ساهم اختيبار تشايلنز لفردات الجملة الحركية المبدئية في قائلاتها وتعارضاتها في إضفاء سمة التركيب والتعقيد على هذا البناء السيط فيما يبتو وعن هذا تقول "تشايلنز" :

بينما تعي الراقصة تماماً ومسبقاً النسق الحركي الذي عليها الالتزام به ، لا يدرك التقرح من أمره شيئاً في البناية . فهو يتعرف علي الظواهر الصركية التي تشكل العرض تدريجياً مع مرور الوقت ، وتتضح له بنية العرض من خــلال مضاهاة ما يراه في كل لحظة بالتشكيلات الحركية القر

^{*} اسم الرقصة بالانجليزية هو Particular Real ، وكلمة Reel تشير إلى أكثر من معنى من بينها "بكرة" ، ورقصة اسكتلندية جماعية معروفسة ، كما تشير إلى معانى التربع والدوار والصدمة. (المترجمة) .

سبقتها في لحظات أخرى ، وإذا كان أي تشكيل حركي في للكان يذوب في النكار يذوب أي الذكرة ما أن يحل محله تشكيل آخر ، فإن بساطة الأفعال الحركية ، وهي بساطة مقصودة ، تقاوم هذه العملية ، ومع ذلك فإن مازق إن والمهلة الرؤية هذا الذي يجد للتفرج نفسه متورطاً فيه يذكرنا إلي حد كبير بالبؤرة للربوجة التي توليها بعض العروض السابقة علي هذا العرض والتي تجمل المتقرج يدرك أن دفس الشيء قد اختلف رغم أنه الم يختلف، أو يدرك أن ما يراه الأن هو نفس ما قد رأه من قبل رغم اختلف أسلوب تقديمه ، والمتقرح إذ يدفعس في عملية التنبؤ

والتـ غـ مين هـذه يقـقـد زاوية الرؤية الواحـدة ويتــورط في مــأرْق (**) إزدواجية الرؤية

والمتأمل لأعمال "تشايلدز" بلمح فيها رغم تنوعها واختلاقها اهتمامًا واعبًا وملحًا بعملية المشاهدة وسعبًا إلى انتظامها في بنية العرض. وفى هذا الصدد تقترب أعمال "تشايلدز" من أعمال "رينر" اقشرابًا حميميًا رغم الاختلاقات الشكلية التى تفصل بينها. فإذا كانت رقصة مقوائية من ضوع خاص تتحقق من خلال التنويع على النيمة الواحدة وتطويرها من خلال هذا التنويع - وهو "التطوير" الذي رفضته "رينر" في وقصة قلاقي اوعارضته - فإن تنويعات "تشايلدز" التي تستدرج المشاهد دائما إلى قراءات للعرض لا تلبث أن تهتز وتتوارى لتحل محلها قراءات أخرى بحيث لا يملك المشاهد إزاء هذه العملية المستمرة إلا أن يعى نفسه كمشاهد في فعل مشاهدة إيجابي - هذه التنويعات "رينر" في تقويض ما يسمى بالأسلوب "

وفى هذا السيساق ، يمكننا تفسيسر بعض جوانب من أعسال "تريشا براون" (Trisha Brown) الأخيرة باعتبارها غوذبًا لسياسة "الاختزال" التي غيز عروض فرقة "جادسون" ، وغوذبًا أيضا لسياسة الاهتمام بعملية المشاهدة وبدور المشاهد في بناء العرض . لقد تأسست أعمال "براون" على خبرتها في التدرب على تصميم الرقص

القائم على أداء مهمات محددة مع "آن هالبرين" (Ann Halprin) وعلى تجاربها اللاحقة في التعامل مع منهج المصادفة وغيره من المناهج في دروس "دان" ومحاضراته. ولهذا ، فقد ظلت أعمالها تتمركز حول فكرة "الارتجال داخل حدود معينة" (عم الهنكاراتها التي ارتحلت بها بعيداً عن سياسات كل من "هالبرين" و "دان" . لذلك تجدها في تطور مسيرتها الإبداعية تجعل هذه الحدود محور اهتمامها بينما يأتى اختيار أنواع الحركة في المركز الثاني . ففي سلسلة الرقصات التي صممتها تحت عنوان "رقصات المدات" وقمتها في أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، ومنها على سبيل المثال رقصة الرجل الذي يتسلق ههرطاً جانب أحد المباني (١٩٩٩) ، تجد "براون" تسعى إلى تصوير مواقف لا تفسع "حدودها" – يا تفرضه من صحوبات – مجالاً لاختيار المركة . فعن هذه الرقصة التي يحمل فيها الراقص معدات وأدوات تساعده على أن يتسلق هبرطاً جانب أحد الماني الذي يعمل قيها الراقص معدات وأدوات تساعده على أن يتسلق هبرطاً جانب أحد الماني الذي يعمل قيها الراقص معدات وأدوات تساعده

بصرف النظر عن للعدات التي يحملها الراقص والخطر الذي ينطوي عليه الموقف كانت هذه للقطوعة الراقصة بسيطة ومباشرة . كنت إعلم أن نقطة البداية هي قمة للبني ، وإعلم أن مسار الراقص هو مسار هابط من القمة إلى السفح في خط مستقيم ، وأن الحركة الوحيدة بين القمة والسفح هي حركة للشي . كان مجال الاختيار الحركي ضيفًا وضئيلاً ، وهو مجال فرضته بنية العرض وتركيبه ، وقد انبثقت هذه الرقصة من رؤيتي لطبيعة التصميم الحركي وأرائي الخاصة في صنع الحركة ، فأنا أري أن الفنان يواجه في هذا للجال الإف الاختيارات للطروحة وكثيرًا ما أتسامل هل يمكننا صقا اعتبار أي نوع من الحركة الفضل من الأنواع الأخري ؟

وهكذا ، تعتار "براون" ألا تشغل نفسها بتعريف ملامح العمل الراقص من خلال تقديم خصائص حركية ثميزة ، بل تصرف اهتمامها إلى العلاقة بين النشاط الحركى وبين الإطار الذي يصبط به ، ومن ثم إلى فعل المشاهدة الذي يقوم به المتضرج ، وتسجل "بيورا جوويت" (Deborah Jowitt) في مقال عن هذا العرض ، يحمل عنوان "السير على الحائط" ، إحساسها الواعى أثناء العرض بالتأرجع بين الوهم "الغريب" بأنها تشاهد نشاطًا يوميًا عاديًا ، وبين إدراكها لمهارة المشلين في تعاملهم مع المعدات، وهي مهارة يبرزها العرض يحكم إطاره نفسه .

وفى هذا تقول :

تى مقاطع من العرض ، كانت قتد لمدة الحظات ، يشعر فيها المتفرج بالدوار ، كنا نشعر وكأننا فى برج عالى ، ننظر إلى أسفل ، ونرى من ارتفاع شاهق أجساد بشر تضاطت أحجامهم بضعل المسافة ، يقطعون ذهايًا وإبايًا ودون توقف طريقين متقاطعين لونهما أبيص ، وفى أحيان أخرى كان يبدد لنا وكأننا هيطنا من البرج لنراقب الأسلوب الذى يتم به كل شى، عن قرب – كيف يتحامل الراقصون مع الحيال والرواقع والمعدات وكيف ينتقلون بسرعة من مكان إلى آخر (٢٨)

وفي هذا العرض تتساوى كل العناصر الحركية المختارة في قيمتها وأهميتها فلا يُفضُلُ عنصر أى عنصر آخر - بعنى أن تحديد هوية العرض لا تعتمد هنا على أى اختيارات حركية معينة ، بل تعتمد - كما تعتمد الرقصات الأخرى في هذه المجموعة - على توزيع انتباه المشاهد ما بين قبول الإيهام بأن ما يحدث شيء عادى يومى ، وبين الاهتمام بتفاصيل الإطار الذي يحيط بالحركة . والعرض في هذا - مشله مثل بقية "رقصات المعدات" - يسعى إلى بلورة الوعى بأن هوية أى عنصر حركى في الرقص تعتمد في تحديدها على طبيعة عملية المشاهدة وتوعية التلقى .

وترضع "براون" هذه النقطة في حديثها عن مجموعة رقصات أخرى صمعتها تحت عثران "مقطوعات تراكم الأفعال عتران "مقطوعات تراكم الأفعال المقركة ، إذ يقول السياق إنه بالرغم من حرية مصمم الرقص في الانسياق وراء "إغواء" الاختيارات الحركية المطروحة، "نقل القضية الأهم هي تنظيم الحركة لتصبح رقصة" (١٩٥) . ففي رقصة المتراكم الأولي (١٩٥٧) جعلت "براون" راقصيها يتبعون نظامًا حركيًّا يستغرق ثماني عشرة دقيقة يتم من خلاله تراكم متوالية من ثلاثين فعلاً

حركياً ، الواحد تلو الآخر، من خلال التكرار المستمر لسلسلة متنامية من الحركات على النحو التالى : ١-١، ٢ - ١، ٢ ، ٣ ، ٤ .. وهلم جرا . وقد تضمن على النحو التالى : ١-١، ٢ - ١، ٢ ، ٣ ، ٤ .. وهلم جرا . وقد تضمن على النطام حركات "تعتمد على التوزيع الشكلى لأبيزاء الجسم" ، و"حركات وإيا نات عالمية الدلالة" ، و " أفعال شاذة وغربية" ، وحركات تحمل دلالات جنسية أطورها بصورة مستمرة ، بل وكان أيضاً بشكك في شرعية عمليه التأطير الفنى هذه تأطيرها بصورة مستمرة مستمرة ملك التأطير الفنى هذه للثالث ويومن عمد . ففي حالة الأفعال الحركية رقم ٣ و ٤ و ٣ - على سبيل المثال - يؤدى الراقصون - كما تذكر "براون" - حركات مألوقة تجعل المتفرج يتسامل : فلم مازال الرقص دائراً أم أنه توقف ؟" (١١٠) فللعوض المتراكمي يدفع المساهد إلى تفسير عناصر الحركة وإعادة تفسيرها بصورة مستمرة لكنه يقدم في العديد من اللحظات أنشطة حركية تجعل الأمر يختلط على المتقرج فلا يعرف إن كانت الرقصة انتحول" رغم ذلك من خلال تكرارها المستمر التص وقصة . ومن خلال هذا يبرز العوض التواكمي عملية تكوينه كعرض راقصة . ومن خلال هذا يبرز العوض التواكمي عملية "تحول" أي نشاط حركي "وظيفى" ، "لايدخل في دائرة الرقص" ولي شهر عملية "تحول" أي نشاط حركي "وظيفى" ، "لايدخل في دائرة الرقص" إلى "حركة واقصة" من خلال عمليتي "التأطير" ومن ثم النفسير .

رتوحى هذه المقطوعات المتراكمية - مثل رقصات للعدات التى سبقتها - بأن هوية الرقص ومعناه تحددها عسلية التلقى - أى طريقة المشاهد فى النظر إلى ما يجرى وتفسيره . ومرة أخرى نجد فى تعليقات لـ "براون" ما يؤكد هذا المرقف من فن الرقص ، ففى حوار معها تُشر عام ١٩٧٣ نجدها تستنجيب للرأى القائل بأن مقطوعاتها التراكمية" تمثل عملية "تجريد للحركة وصولاً إلى جوهرها" بالتشكيك فى إمكانية تحقيق مثل هذا "الاختزال" ، وتؤكد فى النهاية أن "معظم مصممى الرقص يهتمون بابتكار حركات جديدة فى كل عمل جديد أكثر من اهتمامهم بالتجديد فى البناء الفنى. أما أنا فاستخدم نفس الحركات فى أعمالى وأبتكر أبنية جديدة فى كل مرة. فالحركة فى حد ذاتها لا تهم" . فإذا كانت هوية العبل الفتى الراقص. أمر يتعلق بطروف العرض و"الإطار" الذي يط بالحركة ، ومن ثم بالطريقة التي يراه بها المتفرج ، تصبح فكرة "تجريد الحركة بولاً إلى جوهرمًا" ضربًا من العبث ومغالطة منطقية. فهي هذا السياق لا يكتنا ولم بأن ثمة "جوهراً" للحركة أو للرقص ، إذ ليس لأى منهما هوية ثابتة مستقلة ، با في انفصال عن المعنى أو المعانى الخاصة التي تتولد في لحظة لقائهما بالمشاهد في ب محدد والتي تلتصق بهمما في ذهنه - بل إن هذا الموقف من العمل الفني الذي لنض الاعتراف بوجود جوهر ثابت له ، ويقول بالطبيعة العارضة لهويته ودلالته إغاب غي الختيفة أن أي عنصر من عناصر الحركة يكن أن يصبح وقصة ، أو جزءً من حكيل فني واقص ، حين يوضع في موقف حوار مع المتفرج ، يخضع فيه "لنظرة" شاهد و"قفيره" ، ففي هذا الموقف وحد، يكمن مقتاح أي تعريف محكن للعمل الفني ي تقديد محتمل لهويته .

قراءة العمل القني الراقص : من عملية الإنشاء والشاهدة إلي سرد والتقسير :

إن هذا التعريف للعمل الفنى الراقص ، ولكافة عناصره ، من خلال التركيز على علية المشاهدة الراعية يضع العرض الراقص الذى ينتهج مبدأ "الحد الأدنى فى الفن" لى أرض مشتركة مع العروض التى تتضمن صراحة أشكالاً وتقاليد فنية مألوفة . ستناداً إلى هذه القاعدة المشتركة يكتنا أن نرصد العلاقة بين أعمال "إيقون ريئر" من حية وبين أعمال كل من "ستيف باكستون" و"تريشا براون" فى المرحلة التالية كعلاقة طور وفو متسق على نفس المسار لا كعلاقة تجول من أسلوب إلى آخر ، إذ إننا نلمس ى أعمال كل من الفنانين الشلالة تحولاً تدريجيًا عن الالتزام الصريح بأسلوب "الحد دُونى فى الفن" ، وترجهًا واضحًا نحو استخدام الأشكال والحيل المسرحية التقليدية ، خلق نوع من الحظ الدرامي المستمر .

لقد غيرت أعمال "إيقون رينر" وجهتها الفنية بصورة ملحوظة عام ١٩٦٨ بعد لنسخة الأخيرة من عملها الراقص الذي يحمل عنوان العقل عضفة وهو العمل الذي استمال في البداية على وقصة ثلاثي اكالجزء الأول منه . ففي أعقاب عدد من المروض التي قدمتها في ١٩٦٨ و ١٩٦٩ ، وسعت قبيها إلى توظيف جوانب من عملية التدريبات كجزء من العرض نفسه ، بدأت "رينر" مشروعًا فنيًا كبيرًا عام ١٩٦٨ فت مسمى منشروع مستصر يقعمل يوميك . وقد استغرق هذا المشروع عامن ، وكان محوره هو فن الارتجال الحركي ، وضم مجموعة من الفنائن أسست اتحاديًا أصدائة "متيث (Grand Union) وكان من أعضائه "ستيث باكستري" و "ورشا براون".

وقد استندت "ريتر" في تخطيط هذا العمل وينائه على عمل سابق قدمه "روبرت مسوريس" (Robert Morris) في نفس العمام ينفس العنام ينفس العنام ينفس العنام ينفس العنام ينفس العنام مشروع "مرويس" يمثل امتداءاً مباشراً الاهتماماته الفنية التي دفعته إلى اعتناق مذهب "أخد الأدنى في الفن" في بلورة مفردات لفته الفنية ، أفضى مشروع "رينر" إلى تحول واضع في مسارها الفنى عن التقاليد الشكلية واللغة التقدية التي تتسمى إلى هنا المنفس الحد الأدنى في الفن .

وكان "صوريس" قد أكد اهتصاحه بعصلية الإبناع الفنى أو "إنشاء الفن" (Art-making) كما أسحاها ، في مقال بعنوان "بعض الملحوطات حول ظاهرة الإنشاء الفنى من منظور الفلسفة الظاهراتية" . وفي هذا المقال وصف "موريس" نوعًا الإنشاء الفنى لا مرحلة سابقة تمهد من الفن "تصبح فيه عملية الإنشاء جزءً من العمل الفنى لا مرحلة سابقة تمهد لظهوره"، و "تتقدم فيه عملية التشكيل بصورة أكبر داخل مجال العرض" . وقد انشقت مثل هذه الأفكار والاهتمامات في حالة "موريس" من تشككه في فاعلية الأشكال الهندسية التي هيمنت على الأعمال الفنية التي تنتمي إلى مذهب "ألحد الأدنى في الفن" ، ومن رغبته في تطوير المنطق ألحاكم لمثل هذه الأعمال وبلورته بصورة أفضل . لذلك حين استخدم "موريس" في أعماله التشكيلية موادًا لينة للمرة الأولى عام ١٩٦٧ كان هذا يشابة استجابة مباشرة تعارض تفضيل مذهب "ألحد الأدنى في الفن" للرويس" نفسه كان قد ساهم في تحديد مصالم أسلوب هذا المذعب وإرساء دعائمه . ففي سلسلة الأعمال ساهم في تحديد مصالم أسلوب هذا المذهب وإرساء دعائمه . ففي سلسلة الأعمال

التشكيلية المعروفة باسم "أعمال من اللباد" ، التي قدمها عامي ١٩٦٧ و ١٩٦٨ ، الاعمال واستخدم فيها قماش اللباد في تكوينات مختلفة ، قدم موريس غاذجًا من الأعمال الفنية التي تخفيم لعملية تحول لا محدودة . لقد كانت هذه التكوينات الفنية "اللبنة" عرضه للتحول الشكلي الدائم أثناء انتقالها من مكان إلى آخر وطرحها للعرض ، ومن ثم كانت تحمل إمكانية تحول في الشكل لا يحدها سوى المقومات والخصائص المادية للمادة نفسها .

ومع هذا ، وبالرغم من تأكيد "موريس" على طبيعة العمل الفني كعملية مستمرة لا كمنتج كامل ، ورغم أن مثل هذه الأعمال التشكيلية "النحتية" تتعرض للتغيير أثناء عملية العرض ، فإن هذه القطع الفنية من اللَّباد تبدر للمشاهد حتمًّا باعتبارها مُنتجًا كاملاً نهائيًا - أي باعتبارها نتيجة لعملية إبداعية توقفت وانتهت ، لا كعملية إيداعية مستمرة . وقد كان هذا التوتر ذاته بين عملية الإبداع وبين المنتج الإبداعي هو ما حاول "موريس" أن يجسده في عمله المسمى مشروع مستمن يخضع للتعديل يومياً . فالشكل الذي قُدم به هذا المشروع في أحد مستودعات البضائع في يناير ١٩٦٩ - وكان مسردع كاستيللي - يوحي بأن العمل هو عمل تتنازعه خصائصه المادية المتأصلة فيه من ناحية ، وعملية التغيير التي تتعرض لها هذه الخصائص من ناحية أخرى . لقد وضع "موريس" عمله الفني هذا في حجرة واحدة واسعة ، وكانت عناصره الراضحة هي الطين والماء والشحم والبلاستيك والدوبار وقطع اللباد التي توزعت بصورة عشوائية على أرض المكان وعلى عدد من الناضد المنخفضة . وأثناء عرض العمل كان "موريس" يقوم بتعديل وتغيير تشكيل هذه المواد عن طريق الإضافة أولاً ثم الحذف. وبالنسبة للزائر الذي يشاهد مراحل العرض الثمانية - التي تسجلها سلسلة من الصور الفوتوغرافية المتراكمة على حوائط المكان - لكنه لا يشاهد في النهاية الإخلاء الفعلي للمكان من العامل المعروض - بالنسبة لهذا الزائر كان العمل الفني يتواجد في المسار مايين عملية الإنشاء والتغيير التي يقوم بها الغنان وبين الوعد بأن هذه العملية سوف تفرز منتجًا فنيًا نهائيًا كاملاً . لكن هذا "العمل الفني" النهائي لا يتحقق أبدًا بالمعنى التقليدي في هذه الحالة ، بل يظل ناقصًا ، غير مكتمل ، في

مرحلة رسطى ما يين الإنشاء والاكتمال ، بينما يتمثل الاكتمال - أى انتهاء عملية التشكيل - في اختفاء المواد والخامات التي كان يبدو أنه سوف يتشكل منها . ومن ثم ، فإن حاصل هذه العملية الفنية هو سلسلة من الصور - أى سجل مرثي منفصل عن مادة التشكيل التي يضمها المكان من ناحية، وعن عملية التشكيل الخفية التي لا تلبث أن تتخلص من هذه المادة من ناحية أخرى .

وفي حالة مشروع "رينر" ، الذي استلهمته من مشروع "موريس" ، تطور العمل على مدى عام من عرض راقص مدته نصف ساعة وقدم في مارس ١٩٦٩ إلى عرض كامل استفرق ساعتين في مارس ١٩٧٠ . وفي هذا العمل وظفت "رينر" مجموعة من كامل استغرق ساعتين في مارس ١٩٧٠ . وفي هذا العمل وظفت "رينر" مجموعة من المرض يتكين من "وحدات قابلة للتبادل" (١٥٠) ، تتنرع ما بين أنشطة تزديها المجموعة كلها – وعدهم ست راقصين ، وأنشطة فردية أو ثنائية أو ثلاثية . وكانت "رينر" قد شرفت على هذه الفقرات جميماً في مرحلة الإنشاء والترليد . ومن ثم كان العمل إنتاجاً جماعياً بدرجة عالية ، شارك في إنتاجه كل فريق العمل ، وكان له شكل فني إنتاجاً جماعياً من "بيكي آرنولد" (Backy Arnold) ، و "دوجارس دان" والصل (Douglas يتكون أساساً من "بيكي آرنولد" (Dovid Gordon) ، و "دوجارس دان" وBarbara يتكون أساساً من "بيكي آرنولد" (Steve Paxton) ، و "برابارا لويد" عماركوا في الماركوا في المار

وفي هذا العمل حنت "ربنر" حنو "موريس" ، فلم تكتف بالتخلى عن سلطتها في التحكم في "المواد الخام" ، والوحدات التي يتكون منها العرض ، بل سعت أيضاً إلى التحكم في "المواد الخام الفني النهائي أو الكامل من ناحية الشكل . فسفى ملحوظاتها المتصلة التي ضمئتها البرنامج المطبوع لآخر عرض للمشروع - الذي قُدم في متحف "وتيني" في نيوربورك في إبريل ١٩٧٠ - نجدها توضع عناصر التقابل للكامنة في طبيعة العناصر المتاجة للراقعين ، فتقول إن هذه العناصر تنسم بادى - ذي در شلائة مستويات من الأداء ثبل كلها حقيقة العرض":

ا : في المسمح تصوي الأول : يبؤدي الراقص مسادة حسر كيسمة مبتحمك سرة بأسما وبسمه الذاتي الخاص .

ب: في للستوي الشاني : يؤدي الراقص مادة حركية أبدعها راقص أخر بأسلوب يقترب من أسلوب الراقص الأصلي أو يعمل من خلال أسلوب أو نوع فني معروف .

وأما عناصر التشكيل المتاحة للراقصين والتي تخضع لهذه الخطوات فكانت بدورها منوعة ، تشمل عناصر من التدريبات على العرض (عا في ذلك المناقشات وتبادل الآراء) ، وتقديم مراجعة كاملة عاجلة لبعض الفقرات أو للعرض بأكمله ، والتدرب على مادة حركية جديدة وهضمها ، وعناصر فجائية لا يعلم الراقصون عنها مسيمًا ، وأداء مادة حركية في غيباب الظروف اللازمة لتأديتها بصورة كاملة ، وتدريب الراقصون لبعض م البعض ، إلى جانب "السلوك" . ويتجلى ما تسميه "رينر" "بالسلوك" في أربعة أمكال محددة : السلوك الفعلى – وتعنى به الأنشطة التلقائية التي تحدث في مراقف موضوعة مسبعًا ، والسلوك الذي يخضع للتصميم الحركي ، وهو السلوك الذي يضمع للتصميم الحركي، كن المتعرف المنافئة وإعادة إنتاج أشكال من السلوك خضصت تيز المؤدين ذوى الخبرة الفنية الطويلة" ، وسلوكيات الهواة – "أي مجموعة المظاهر الأوضاع والحركات التي تيز المؤدين ذوى الخبرة الفنية الطويلة" ، والى جانب هذا ، يستطبع كل مؤدى أن يحور صفى أدوار وطالات مابعد العضلية" – وهي أدوار وحالات يقرب عدها من المائة ، وقد تظهر لعين المتفرج أو لا تظهر" أثناء – وهي أدوار وحالات يقرب عدها من المائة ، وقد تظهر لعين المتغرج أو لا تظهر" أثناء أدا الراقص للحركة الهدنية" . وتشتمل هذه الأدوار والحالات على أدوار وحالات :

للراهق .

الللاك .

الرياضى .

الطفل للصاب بحالة الانفصال للرضى عن الآخرين والاستغراق في الذات.

الطفل الفاضب .

شخصية أنيت ميكلسون .

الطائر ،

شخصية المغنية باربارا سترايسند.

شخصية ممثل السينما الصامتة باستركيتون -

الأخ

شخصية بيتى بالايث .

مناضل من السود .

الصديق للؤتمن على الأسرار ،

النجافس (۲۲) .

ويتضع لنا من هذا أن مشروع "رينر" واثل مشروع "موريس" في عدد من الجوانب الهامة ، فقد سعت "رينر" كما فعل "موريس" من قبلها - إلى التخلى عن بعض جوانب سلطتها في التحكم في الصيغة أو الشكل النهائي الذي تتخذه المادة الخام التي توظفها في عملها . فالمادة في عمل "رينر" هذا ، وكذلك كل عناصره ، لا تعشر على شكلها الفنى من خلال ما يتخذه الراقصون بشأنها من قرارات وحسب ، بل إنها تخضع أيضًا لعدد من الملاقات المنفيرة والمتحولة التي تتبلور من خلال عملية الأداء والعرض وهكذا يتحول فعل الأداء والعرض ذاته إلى مجال يسمح بالتطور من مرحلة "السلوك" إلى مرحلة "الأداء الفني" ، ومن مرحلة الفعل "الفجائي" إلى مرحلة "التدريب على مادة عركية جديدة وهضمها" ، ومن مرحلة التدريبات" إلى مرحلة المراجعة السريعة للعرض بأكملة" – أو من أي مرحلة إلى مرحلة أخرى طالما ظل فعل الأداء قادراً على توليد أنعال سلوكية قابلة للانتظام في شكل فني . و للشروع في إلحاحه هذا على عملية الإنشاء والتحويل يسعى إلى بلورة نوع من التوتر بين عملية الإنشاء الفني من ناحية وبين العمل الفني كشي مكتمل ينتج عنها من ناحية أخرى ، وذلك لأنه بؤجل تحقيق العمل الفني كشيء من مناحية العمل الفني كشيء من مناحية العمل الفني كشيء من تاحية المعل الفني تحتاص مبتورة لا تلبث بدورها أن تخضع للتحول وفق مستويات الأداء المتعدة .

ررغم هذا التشابه في الرسائل بين مشروع "رينر" و مشروع "مريس" ، فإن هذه الوسائل نفسها هي التي تميز مشروع "رينر" كعمل فني يختلف في أسلوبه وطابعه عن مشروع "مرريس" . لقد كان "موريس" يفسح المجال لمادته الخام لتجد شكلها الملائم مشروع "مرريس" . لقد كان "موريس" يفسح المجال لمادته الخام لتجد شكلها الملائم أو يتجاوز أي قراء لأي علاقات داخلية تربط بين أجزائه . ولكن الأمر يختلف في حالة "رينر" - وتلك مفارقة ساخرة ، فقد كان تخليها كمصممة للرقص عن مبدأ التغاعل الإرادي بين المؤدين ، وعن التطوير الواعي للمادة الحركية وتنميتها ، بثناية تخلي عن تلك النوعية من القيود والضوابط والقراعد المنظمة التي من شأنها أن تؤجل بمبدأ المحل الراقص "كشيء نهائي مكتمل في ذاته" . فالمؤدى حين يتحرر من القيود والضوابط ينحو إلى التفاعل مع غيره من المؤدين على مستويات أخرى غير المستوى والضوابط ينحو إلى التفاعل مع غيره من المؤدين على مستويات أخرى غير المستوى وتبزز مهمات متنامية وأنواع من السلوك والإحالات التي قد تدفعنا أو تشير ضمنا إلى قراءة ما للمارة المطروحة تتضمن خطوطا سردية وعلاقات بل و"شخصيات" بالمغني الدرامي . بل إن "ربنر" نفسها تقسم المساورة وسرة عشروم عن القراءة اللدرامي . بل إن "ربنر" نفسها تقسم المساورة وشعرة من القراءة اللدرامي . بل إن "ربنر" نفسها تقسم المساورة وسروحة بشاه هذا النوع من القراءة اللدرامي . بل إن "ربنر" نفسها تقسم المساورة وسروح لمثل هذا النوع من القراءة اللدرامي . بل إن "ربنر" نفسها تقسم المبال بوضوح لمثل هذا النوع من القراءة

والتفسير . فهى توظف مفردات تتيج الفرصة للمؤدين لتنمية أنواع ومستويات من التفاعل من خلال محاكاة الأساليب والأتواع الفنية المألوفة ، وسلوك المؤدين أثناء التدريبات ، عا فى ذلك التفاعل الشخصى بين المؤدين ، سواء كان تلقائياً أو مرسوماً ومنعطاً ، كما تتيج إمكانية الإحالة إلى دور أو شخصية ، أو حالة من حالات الوجود الإنساني . ومن الواضح أيضاً - كما يثبت لنا سجل الأعمال الارتجالية الخاص عجموعة "جرائد يونيان" التى شاركت فى مشروع "رينر" - أن مثل هذه المستويات والأنواع من التفاعل بين المؤدين ما لبثت أن أصبحت عنصراً أساسيًا وهامًا فى إنشاء العروض وبلورتها ، كما أصبحت عنصراً أساسيًا وهامًا فى إنشاء العروض وبلورتها ،

وهكذا نرى أن مشروع "رين" يعبر عن التوتر بين عملية الإنشاء الفنى وبين المسل" الناتج عنها بصورة تصنف عاما عن الصورة التى نجدها فى مشروع "مررس". فبدلاً من مقارمة أى محاولة من قبل المشاهد لاكتشاف علاقات داخلية تربط بين شخصيات العمل أو أجزائه ، نجد "رين" تحرر عناصر عملها من القيود الصارمة والعوامل التى تعطل النحام أجزائه وقاسكها وبروز علاقات مترابطة متنامية. وهى فى هذا تسمح للعمل أن يخلق مساحة تتبح للمشاهد قراءة دلالات مستمرة أو تمراءة ليناه في العرض لكنها تحرص فى نفس الوقت على خلخلة أى تفسير محدد للعمل أو قراءة لبناه ومعناه من خلال التحول الدائم للمادة المقروءة وإعادة تشكيلها بصورة مستمرة . فيهنا نجد أن العرض يطرح بصورة متكررة إمكانية تحققه كعمل فنى متكامل، أو حتى كعمل نستشف وجوده من خلال قراءة علاقات وأحداث متنامية ، في الحرات التي يتيحها للمؤدين ، والتي تطرح إمكانية تحققه كعمل فنى ، هي نفسها ما يؤجل تكوينه الفعلى ، ومن ثم اكتبائه النهائي .

لقد وظفت "رينر" في عملها المسمى المشروع للستمر آلية لانتاج التغيير ، تطرح إمكانية التنامي والتنوع وتسمى وراحا ، لكنها في نفس الوقت تؤجل الوصول إلى أي نتائج نهائية وتعمل على زعزعة كل النتائج المحتملة . وكما أن هذا العمل يتبني مبدأ التبادل المتشعب والفعال بين عناصره ، فإنه يسعى أيضاً إلى تنوع قراءاته ، وإحلال واحدة مكان الأخرى يصورة دائمة ، أى إلى طرح عدد من وجهات النظر المختلفة جنباً إلى جنب ، وتركيبها فوق يعضها البعض ، كا يثل تحدياً للمتفرج . و للشروع في هذا - مثل غيره من العروض التى تنبى صراحة مذهب "الحد الأدنى في الفن" - يضع إمكانية قصل "العمل الفني" عن محيطه المباشر وظروف إنتاجه وتلقيه موضع التساؤل والتشكك ، ومن ثم إمكانية تحديد تلك الخصائص المميزة الكامنة فيه والتي تحدد هريته . إن تحول المشروع نفسه من خلال فعل الأداء والعرض يمثل محاولة للوصول بالعمل الفني - وهو العرض هنا - إلى حالة إلى "الحدث" المسرحي ، بكل ما يكتنف "الحدث" من عناصر عارضة ومغيرة - أى محاولة لإتاحة الفرصة للمشاهد لأن يرى العمل وهو يتعرض لفزو واختراق عمليات وتبادلات متغيرة وطارئة . و المشروع منتجا نهائياً و "شيئا" مكتملاً ، بل سلسلة من الجزئيات والشطايا المتطورة والمتحولة دوعداً ، وعداً من الهيولات .

الرقص مابعد الحداثي ، والحدث من منظور ما بعد الحداثة :

إن العروض المختلفة التى تناولناها في هذا الفصل تعتمد في أساسها على فكرة العرض الأداني الذي يبرز في ثناياه اعتماده على "الناسبة المسرحية" إلى جانب أي خصائص أخرى قد يكتسبها من خلال عناصره الحركية الخاصة أو أبنيته وأشكاله .. وفي هذا السياق رعاكنا من الأفضل أن نعرف "العرض الراقص" - كأى عرض مسرحي آخر - باعتباره سلسلة متعاقبة من الاستراتيجيات ، أو الدعوات الموجهة إلى المشاهد ، تشتيك في عملية حوار وتفاوض تدور حول إطار العرض وشكله ومضمونه . المشاهد ، تشتيك في عملية حوار وتفاوض تدور حول إطار العرض وشكله ومضمونه . والعرض الراقص في هذه الجوانب ، وفي الجوانب التي تخاطب شروط وجوده كفن ، ينتهي إلى تأكيد تبعيته لا استقلاله ، وطبيعته المشطية العارضة بدلاً من وحدته واكتفائه الناتي . وحين يصبح مثل هذا العمل وهنا يظروف تلقيه و"حدث" قراءته ، بل وقابلاً للزعزعة والتسمزيق من خلال هذا "الحدث" ، فإنه يكشف عن عنصر عدم الاستقرار الكامن فيه ، وعن اختراقه من قبل الظروف المعيطة به مباشرة ، وهو في غذا الاستقرار الكامن فيه ، وعن اختراقه من قبل الظروف المعيطة به مباشرة ، وهو في غذا يعجمل من نفسه شيئا قلقاً ملتبساً ، وعرضة للتغير والتحول . وفي مثل هذه العروض

يكننا وصف الرقص مابعد الحداثي بأنه يسمى لتحقيق "حدث" بفهوم مابعد الحداثة -أى حدث يتعقب أى محاولة للوصول إلى الاكتسال ويتعداها ، ويفرض نوعاً من النوزّع والتأرجع بين عدد من النتائج والتمريفات التي لا يلبث أن يمارضها وينفيسها ، ويكشف عن أحداث وعناصر عارضة وعمليات محاورة وتفاوض مستمر ، وفي إطار هذا التمريف لفكرة "الحدث مابعد الحداثي" ، بما في ذلك الاستراتيجيات المنوعة التي يكن أن تفضى إلى حدوثه ، يكننا أيضاً أن نصود مرة أخرى ، بصورة مجدية ، إلى تلك الأعمال التي يكننا أن نضعها في مواجهة مباشرة مع أسلوب مابعد الحداثة".

الفصل السادس فن الحكى والراوية: حين يناهض السرد نفسه

حين نصدق عملاً أبدعه خيال فنان فإننا عادة ما نقول: هذا هو حال الأشياء فصلاً . كنت دائماً أعرف هذا دون أن أكون واعياً تماماً بأنني أعرفه . أما الآن ، وأمامُ هذه المسرحية أو الرواية أو القصيدة (أو اللوحة أو القطوعة للوسيقية) فإنني أدرك تماماً أنني أعرفه. هكذا تكون استجابتناً .

في العرض الذي قدمته فرقة "ووستر جروب" (Wooster Group) (أو جماعة ووستر) في قاعة "برفورمنج جراج" (وتعنى ببساطة "جراج" تقدم فيه المروض) في مدينة نيربررك ، وكان بعنوان طريق ١ و٩ (الفصل الأخير) Route &9 (The (Last Act بدأ العرض بفقرة اسمها الدرس (يقدم في الطابق العلوي من المسرح)؛ وفيها نرى رجلاً يلقى محاضرة عن البنية الفنية والمعنى في مسرحية منينعنا للكاتب الأمريكي ثررنتون وايلد (Thornton Wilder) ، وتتخذ هذه الحاضرة صورة فيلم تعليمي يعرض أمامنا، أعيد تركيبه من مادة أحد الأفلام التعليمينة التي أصدرتها مؤسسة الموسوعة البريطانية وقام فيه "كليفتون فاديان" (Clifton Fadiman) بتقديم وشرح مسرحية وابلدر مدينتنا (١٩٣٨) ، وعلى غرار الفيلم الأصلى يقوم رون قووتر (Ron Vawter) - أحد أعضاء جماعة "روستر" - في هذا الفيلم بشرح وتحليل "فن الكتابة المسرحية عند وايلدر" ، مهتدياً بنموذج "فاديان" في الشرح ، ومبرزاً للتجربة التي يرى من وجهة نظره أن مسرحية وابلدر تسعى إلى إيصالها للجمهور ومن خلال التحليل المفصل لأسلوب وابلدر فيي "توظيف الموسيقي، والتنويع على التيمة الواحدة ، وتكثيف الكلمات والحوار"''. يرصد "قورتر" الهدف الذي تسعى إليه المسرحية من خلال تصويرها لحياة مجتمع مدينة أمريكية صغيرة هي مدينة "جروفرز كورنر" ، وهذا الهدف هو أن تذكرنا بنعومة ورقة بتلك "الحقائق" العميقة التي ترقد تحت سطح تجربتنا اليومية ،

ورغم أن "فورتر" في هذا الفيلم الذي أعيد تركيبه من مادة الفيلم التعليمي القديم،
يلتزم بحديث "فادعان" عن المسرحية بأمانة ، ويقدم بدقة شرحه للوسائل التي تجعل هذه
المسرحية قادرة على "مساعدتنا على فهم وتقبل وجودنا على هذه الأرض" "! إلا أن
اللغة السينمائية "المفيلم التعليمي" الأصلى وكذلك بنا مع يتعرضان للخلخلة والإزاحة.
ففي الفيلم الجديد ، وبينما يحاول الناقد "فورتر" بدوره أن يجتذب المشاهد إلى اعتناق
وجهة نظره الواثقة في تفسير المسرحية ، تقوم الكاميرا بصورة حافقة بإبراز
وتأكيدالوسائل التي يسعى بها إلى فرض سلطته على المشاهد ودفعه إلى التسليم
بمجتد. وعن هذا يقول "دافيد سافران" (David Savran) : "كانت الكاميرا تقدم
لقطات عامة ثابتة للمحاضر وهو يلقى محاضرته ثم تتبعها بلقطات استعراضية أفقية
(بانورامية) له وهو يتحرك ماشيًا أثناء الحديث" . ومع استمرار المحاضرة كانت
الكاميرا "تقترب بسرعة من المحاضر في لقطة قريبة مكبرة مين ينطق بتلك "المخاشرة"
الهامة التي تفصح عنها المسرحية وتبالغ في تأكيدها عن طريق إظهارها في عبارات
مكتوبة أسفل شاشة التلغزيون" .

وهكذا يضع هذا الفيلم الجديد مغزى وفاعلية الفيلم التعليمي القديم موضع التسكك والتساؤل وذلك رغم التزام "قووتر" التزامًا دقيقًا بأطروحة المحاضر الأصلى "فادهان" ، فهو فيلم تتعقب فيه "مجموعة ووستر" بالتحليل والتعليق محاضرة "فادهان" التي شرح فيها مسرحية مدينقنا وتقديم وجهة نظرها فيها . وينتج عن هذا مفارقة ساخرة مزدوجة . فإذا كان تحليل جماعة "ووستر" لفيلم "فادهان" التعليمي ، وتعريتهم لطبيعة أهدافه وتوجهاته وأثاره ، يبرز حقيقته كمشروع له طبيعته وأهدافه وتوجهاته وأثاره ، يبرز حقيقته كمشروع له طبيعته وأهدافه ضمنًا التمليم نفسه يترتب عليه ضمنًا التشكك في صدق قراءتهم للفيلم القديم والتي ضمنوها فيلمهم الجديد . فجماعة "ووستر" في هذا الفيلم تتناول موضوعها عن طريق تفكيك أجزائه وإعادة تركيبها ، وهي في هذا تحاكي قامًا ما فعله "فادهان" للموضوع الذي يزمع الحديث عنه ، ثم طرحه "لتصور" للمصرحية الم

يثبت صحة قراءته لما "تعنيه حمًّا" ، فإنها تُلمح بدورها إلى إزاحتها في الفيلم لأطروحة "فاديان" ، ومن ثم إلى اشتراكها في نفس مشروعه بالضبط . وهكذا يتحول هذا الفيلم لجماعة "ووستر" تحولاً ضمنيًا من مجرد عمل يتناول بالنقد الفيلم الذي قدمه "فاديان" إلى عمل فني ينتقد ذاته ويناهض مقولته .

ومن خلال مثل هذه الأساليب والوسائل تتحرك جماعة "ووستر" في اتجاه معاكس
قامًا لاتجاه المُحاضر في الفيلم القديم ، وكان استقطاب المشاهدين لتحقيق اتفاق
جماعي في الرأى ، فهي لا تسمعي إلى معارضة آراء "فادهان" أو انكارها وتقديم
مايناقضها وحسب ، ففي هذا مايشي بالبحث عن شكل آخر من أشكال الاتفاق حول
رأى واحد ، بل إنها قضي إلى أبعد من هذا وتسعى من خلال محاكاتها للفيلم القديم
إلى فضح وتقويض الوسائل التي من شأنها تدعيم مثل هذا الاتفاق الجماعي في الرأى
سواء في حالة فيلم "فادهان" أو في حالتهم ، وقد أثمرت هذه المحاولة سياسة فنية
هدفها إبراز مواطن القلق والتذبذب التي حاول المحاضر اخفاها عن طريق صرف انتباه
جمهوره إلى تلك "الحقائق" التي يزعم "أننا جميعًا تعرفها" ، ومثل هذه السياسة الفنية
تدعم مبدأ الخلاف والجدلا ، وتضع نفسها موضع التساؤل قامًا كما تفعل مع الموضوع
بحلها أو
تسويتها .

* التضاد والتجاوز : جماعة ووستر وكارين فينلي Karen) (Finley

أثار عرض طريق 1 و 9 جدالاً واسعاً حين قدم ، وقبيل ضمن ما قبيل أنه عرض "يفتقر إلى المنظور النقدى" . وكان القائل يعنى أنه عرض عنصرى وذلك لأنه لم يجد فيه شخصية ننق بها أو صوتاً مقنعاً يقول لنا : "أنظروا . هذا شيء فظيع ، هذا سلوك عنصرى" . وريا لو كان "سبولدنج" (Spalding) قد انسحب إلى جانب المسرح مردداً بصورة أو بأخرى "إن هذا لؤسف حقاً" لاتصلح الأمر ورضى الجميع وقالوا : "حسناً . هذا الشخص يعالج مشاعره العنصرية على خشبة المسرح" ، لكنه لم يقعل ،

ويدلاً من ذلك رجد الجمهور نفسه مضطراً لمجابهة مشكلة العنصرية وحده دون وسيط . .

وتعد معالمة جماعة "وستر" لغيلم "فاديان" التعليمي غوذجاً يمثل موقفهم المراوغ الله على عرقف المراوغ وصدام وصدام وصدام وصدام وصدام و على "الغيلم التعليمي" الذي أشرنا إليه ، إلى جانب مقتطفات من مسرحية مدينتنا ، وبعض التعليمي" الذي أشرنا إليه ، إلى جانب مقتطفات من مسرحية مدينتنا ، وبعض "النير" المسرحية الفكاهية التي تصور السود ، والتي كان يؤديها فيما مضى المشل الكوميدي الأسود بجميت ماركام (Pigmeat Markham)، ومتناليه من المشاهد الكوميدية القائمة على السخرية من أفلام الرعب ، بالإضافة إلى شريط إباحي. وتذكر "اليزابث لوكونت" (Elizabeth Lecompte) أن اهتمامها "بالفيلم التعليمي" الذي أصدرته مؤسسة الموسوعة البريطانية وكذلك بمسرحية مدينتظ نبع من طبيعة استجابتها لكل من العملين ، وهي استجابة اتسمت في المالتين بتناقض المشاعر وتضارب الأحاسيس ، وفي حديث لها مع "دافيد سافران" قالت حدل هذا :

أعجبني فيلم كليفتون قاديمان عن للسرحية حين شاهدته . لكن هذا الإعجاب كلن يزعجني ويسبب لي قلقاً . لقد لس في نفسي أوتار حنين إلى اللفني تجلب الراحة ، لكن هذا أشعرني بالقضب . أحسست وكأنه يضغط علي زرين في وقت واحد ، ووجنتني لا أستطيع قبول أيهما وأرتاح له . لم يكن بمقدوري أن أحطمه لأرتاح وكنت أيضًا عاجزة عن قبوله راضية . لهذا ارت أن أتعمق طخه وأسبر أغواره ()

تتناول مسرحية مدينتنا في ظاهرها حياة سكان مدينة أمريكية صفيرة تقع في ولاية "نيوهامبشر" وهي مدينة "جروفرز كورنر" ، وتدور أحداثها في بداية القرن الحالي ما بين عام ١٩٠١-٣١٣ . لكن المسرحية تركز في الواقع على حياة أسرتين هما أسرة السيد. "وب") وأسرة الدكتور "جنيبز" ، وعلى علاقة طفليهما "إميلى" و"جورج" اللذين يتعاهدان على الزواج في الطفولة ثم يتزوجان بالفعل لكن المرت يغرق بينهما حن قوت "إميلى" وهي تضع طفلها الأول . وفي القصل الأول من المسرحية الذي يحصل عنوان "الحياة اليومية" يتأمل المؤلف ملامع المدينة وخصائص المجتمع البشرى الذي تضمه ، وفي الفصل الثانق المعنون "الحب والزواج" ، يجتمع أهل هذه المدينة للاحتفال بزفاف "إميلى" و "جورج" فنراهم جميعاً في مكان واحد ، أما الفصل الثالث وعنوانه "الموت" فتنزو أحداثه في يوم تشبيع جشمان "إميلى" ، ويصور "إميلي" وقد أصبحت في عداد الأموات لكنه يتيع لها الفرصة لتتأمل حياتها بينما تنتظر "أن يتبدى الجانب المغالد ... جليًا نقيًا" (أ)

وتقدم لنا المسرحية أيضًا شخصية مدير المسرح الذي يلعب دور الراوى ، فيربط بين
هذه الجزئيات المنفصلة ، ويتولى ترتيب قطع الديكور البسيطة التي تتطلبها المشاهد ،
ويقوم بدرر الوسيط بين المسرحية والجمهور ، فيضع أحداث المسرحية في سياق دلالي
أكثر رحاية . ويزج هذا الراوى في حديثه أزمنة الماضي والمضارع والمستقبل ليرصد تلك
الأحداث والتجارب والرغبات التي ما تفتأ تتكرر بالرغم عاقد يطرأ على الحياة من
تغير ، بل ومن خلال هذا التغير نفسه . وتتسم هذه التجارب المتكررة بأنها عادية
ومألوفة ورعا كان هذا هو ما يكتها من السعو فوق التاريخ والثقافة وتجاوز حدودهما .
وأخيراً ، وفي نهاية الفصل الثالث ، يلخص مدير المسرح للجمهور الهدف من روايته
ومغزاها فيقول :

"إننا نعرف جبيعًا أن شيئًا ما يبقى إلى الأبد ولايفنى أبدًا . وهذا الشىء ليس هو الهيوت أو الأسماء ، وليس الأرض ولا حتى النجوّم فى السماء ... كلنا نعرف فى قرارة أنفسنا ، فى كل ذرة من كباننا أن شهئًا ما سيظل خالدًا وأن هذا الشىء يتعلق بالأممين . فى كل إنسان يوجد شىء خالد يرقد بعيدًا فى أعماقه" (^^)

كان وايلدر يؤمن يفكرة الكاتبة "جرترود شتاين" (Gertrude Stein) التي قالت بأن زمن الحدث المسرحي هو " المضارع المستمر" أو "الحاضر المستمر" ، وانطلاقًا من .

هذه الفكرة سعى إلى كتابة "نوع جديد من الدراما" يستطيع أن يفلت من إلحاح الدراما الطبيعية الخانق على "المكان" وأصرارها على ضرورة "تحديد موقعه وخصائصه" ما يسلبها حيويتها . لكن "وايلدر" حين كسر الإيهام القائم على افتراض وجود حائط رابع وهمي يفصل بين الجمهور ومنصة التمثيل لم يفعل هذا ليقدم رؤية تتسم صراحة بالتفتت والتشظى مثل العديد من الأعمال الفنية والأدبية الحديثة ، وإنما ليحصل على شكل فني يكنه من التعبير صراحة ويصورة مباشرة عن فكرة وحدة التجربة الإنسانية في أعماقها مهما تنوعت أشكالها . وحتى يحقق هذا الهدف سعم "وايلدر" إلى تحرير المسرح من اهتمامه بما أسماه المصادفات البسيطة والأحداث العفوية وذلك حتى يتمكن من اكتشاف قدرته على أن يرتقى "بفن السرد إلى مرتبة أعلى وأقوى تأثيراً من الرواية أو القصيدة الملحمية" (١١١) . وقفل مسرحية مدينت ا غوذجًا لأسلوب الجمع بين هذه العناصر، وتكمن قوتها - في كلمات "وايلدر" ليس في صدق الأحداث التي تقدمها، · والحق أن الأحداث التي بل في تعاقب الأحداث وتواليها ... وانبلاج الفكرة" تشتمل عليها المسرحية لا تكتسب أهميتها من الثقل الفردى لأى منها أو جسامتها ، بل من حقيقة كرنها أحداثًا مألوفة عادية ، فهذه الحقيقة هي ما يجعل الأحداث تبدو من خلال الإطار الميتافيزيقي الذي ينسجه مدير المسرح حولها وكأنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بأغاط وتجارب عميقة تشمل الإنسانية جمعاء.

وعلى هذا فإن تأمل "إميلى" لحياتها الماضية بعد موتها في الفصل الثالث يصبح البيع تعبير عن أهمية وقيمة اللحظات العادية العابرة ، مهما كانت بساطتها . فالموت لا يعنى بالنسبة "لإميلى" مجرد تحقق ذلك الشيء الخفي الذي يرقد في أعماق الإنسان وتعدنا به الحياة ، بل يجعلها تدرك حين تنزاح عن روحها شهوات الحياة وعواطفها أن الأحياء لا يعن قيمة كل لحظة من لحظات الحياة ويعمون عن وهجها . وحين تعود لزيارة الأحياء يؤلها إدراكها هذا لفغلتهم ويدفعها إلى التراجع والانسحاب بعيداً عنهم . وحين تعود إلى قبرها . تصبح في شجن ولوعة : "أيتها الأرض . إن روعتك تفوق إدراك أي إنسان" ، ثم تتساءل في النهاية : "هل بقدور أي بشر أن يعي معنى الحياة بيشها ها أن يدركه في كل لحظة؟" (١٢)

هذا عن مسرحية "وإيلدر" . أما في عرض طريق ١ و ٩ ، فبعد الفقرة الأولى . المسماه الدرس (في الطابق الأعلي) ، ينتقل المتفرجرن إلى قاعة الأداء التمثيلي الحي في الطابق الأسفل ، وتبدأ المتنالية الأولى من الشاهد الحية التي تشكل الفقرة الثانية من الجزء الأول من العرض. وتحمل هذه المتتالية اسم الدرس: (في الطابق الأسفل): وفيها يقوم عمال المسرح بإعداد المنصة لأداء الفصل الأخير من مسرحية مدينتنا" . هذا ما يقوله عنوان الفقرة . أما ما نراه فشيء آخر . هنا بدخل مؤديان من البيض وقد دهنا وجهيهما باللون الأسود ويقدمان أول فقرة من الفقرات التي تحاكي "النمر" المسرحية الفكاهية التي تصور السود وهي الفقرات التي تتخلل العرض مراراً. والى جانب المكياج الشقيل ، يرتدي هذان المؤدبان نظارات شمسية دهنت عدساتها باللون الأسود ويشرعان في محاكاة دور وشخصية مدير المسرح كما رسمها "وابلدر" في مسرحيته بطريقة ساخرة فيحاولان بناء هيكل لمنزل مُختل النسب والأبعاد استعداداً لتمثيل الفصل الأخير من مسرحية مدينتنا الذي سيقدمه الجزء الثالث من العرض . وفي محاكاتها الساخرة لشخصية مدير المسرح يعتنق المؤديان هنا أسلوباً هزليًا صبارفًا يستلهم الاسكتيشيات الهزلية الخشنة التي يؤديها عبادة إثنان من المرجُّن* ، فهما يتخبطان في أرجاء المكان ، ويقتربان في تخبطهما من الجمهور ، ويأتيان بتصرفات خرقاء فكاهية ، بينما يسمع الجمهور من خلال مكبرات الصوت صوتًا بلقي بتعليمات حول كيفية بناء المنزل ، ويصاحب هذا الصوت حوار فكاهي بين غثلين يقلدان الزنوج وفق الصيغة الكوميدية الشائعة .

وأثناء بناء المنزل الذي لا يفصله عن المتفرجين سوى بضعة أقدام ، وقبل أن يكتمل البناء ، تظلم القاعة لفسرة وجيزة لتعلن نهاية الجزء الأول من العرض وبداية الجزء الثاني الذي يحمل عنوان : "الحفلة : وفيه يقرر عمال المسرح الاكتفاء بما أنجزوه من عمل في ذلك اليوم ويتم إرسال برقية". وحين تضاء الأنوار برى المتفرجون على شاشات أجهزة التليفزيون الأربعة المعلقة فوق ساحة الأداء لقطات بانورامية لمباني حي

^{*} تعد أفلام لوريل وهاردي غوذجًا لمثل هذه الاسكتشات . المترجمة ،

"مانهاتن" كما تبدو في الأفق على خلفية السماء ، بينما يستمر الرجلان في بناء المنزل. بعد لنظات تدخل امرأتان من البيض ، ترتديان هما أيضًا المكياج المسرحي التقليدي لتصوير الزنوج ، وتدعى إحداهما "أنى" والأخرى" ويلى" ، وفي سلسلة من الاتصالات التليفونية الهية تقوم المرأتان بطلب طعام وشراب للاحتفال بعيد ميلاد "آنى" . وبعد المكالة الأخيرة التي تستدعى فيها المرأتان الفنان الزنجي الكوميدي المشهور "بيجميت" ، يكف الرجلان عن العمل في بناء المنزل ويتحولان إلى ضيفين مدعوان للحقل ، وعندئذ يتحول العرض إلى مسار آخر وإيقاع مغاير إذ :

يلتقط الرجلان بعد تحولهما إلى دور الضيفين زجاجات الخمر وينضمان إلى المراتين في حفل عيد لليلاد وعندثذ تصبح ويلي : حسنا . فالننطلق ، وتنطلق في نفس اللحظة أغنية اللقب في الحافظ من مكبرات الصوت مدوية في أرجاء القاعة فيما يشبه الانفجار ، ثم ينخرط المثلون في أداء أحد استمراضات بيجميت ماركام الشهيرة... ويتحول العرض إلى حفل مسرحي جامح صاحب يجمع بين الكوميديا والرقص والفونفيل (أي الاسكتشات الهزاية)

وأثناء الحقل يدخل مؤديان آخران متنكران في شخصيتي "كيني" و "بيجميت" ويؤديان فاصلاً هزليًا كان "بيجميت ماركام" قد قدنه من قبل في الستينات . وفي هذا الفاصل يحمل المؤديان زجاجات بها خمر ويعضها وضع قيه (عن طريق الخطأ) زبت الحروع ويشرعان في تبادل النكات والأنخاب وهما يسكبان محتويات الزجاجات على الأرض بينما يستمر المؤدون الآخرون في الرقص والفناء . ولكن ، وبينما تستسمر الموسيقي عالية مدوية - كما يقول "سافران" في وصفه للعرض - يتوقف المؤدون الراحد تلر الآخر "بدعوى أن على كل واحد منهم أن يرسل برقية". وسرعان ما يتضح لنا المعنى الحقيق لهذه العبارة وذلك عندما "يتبرز بجميت في سرواله" ، وهو الفعل الذي يصل بهذه المتالية إلى ذروتها في الحوار التالي:

ابجميت: آه .. يا خبر ا

ويلى : ماذا بك يابجميت ؟

بجميت : آه .. أخ .. يا خير !

ويلى : ماذا حنث يا بجميت ؟

بجميت : ماذا تعنى ؟

ويلى : هل تربد أنت الآخر أن ترسل برقبه ؟

بجميت : لا .. كلا . لقد أرسلتها بالفعل"

وعند انتهاء هذه المتتالية يازم المؤدون الهدو، وتنتقل بؤرة التزكيز إلى أجهزة الشيديو الأربعة المعلقة فوق ساحة الأداء على ارتفاع ١٤ قدمًا ، وحين تهبط هذه الأجهزة لتصبح على ارتفاع سبعة أقدام فقط من الأرض وتتصدر مقدمة ساحة الأداء يرى الجمهور مضافد متفرقة من الفصل الأخير من مسرحية معينتنا ، تُعرض على الشاشات الأربع في نفس الوقت . حينتذ يبدأ الجزء الشالث من العرض الذي يحمل عنوان "الفصل الأخير (مشهد المقابر) : وفيه ترضع أربعة مقاعد في مواجهة المشاهدين المعرض الذي يحمل أمية مقابر". وفي هذا الجزء ، وبينما ينصرف انتباه المشاهدين إلى متابعة الأجزاء ساحة الأداء المظلمة ويقومون بأذاء بعض المسات المتوعة بالسواد في لكتهم يحرصون أثناء ذلك على علم إزعاج الجمهور أو تشتيت انتباهه . ومع استمرار كنتهم يحرصون أثناء ذلك على علم إزعاج الجمهور أو تشتيت انتباهه . ومع استمرار ولاتقتصر السخرية على النخمة الهادئة المغرية للمسرحية بل تمتد إلى مشهد استرجاع "إميلي" لحلكاة الساخرة ، "إميلي" لحلة عيد ميلادها الثاني عشر . فيينما تسرد "إميلي" على الشاشة تقاصيل "إميلي" في هر المشاون في هذو ، ودون جلبة بأداء متتالية عيد ميلاد "آتي" التي شاهدناها في الجزء السافرة في المؤون في هذو ، ودون جلبة بأداء متتالية عيد ميلاد "آتي" التي شاهدناه في الجزء السافرة في هدو ، ودون جلبة بأداء متتالية عيد ميلاد "آتي" التي شاهدناه في الجزء السابق مرة أخرى . وجن تصل "إميلي" في سردها على الشاشة شاهدناه في الجزء السابق مرة أخرى . وجن تصل "إميلي" في سردها على الشاشة شاهدناه في الجزء السابق مرة أخرى . وجن تصل "إميلي" في سردها على الشاشة

إلى مشهد تلقيبها هدية عيد ميلادها ، تدخل "آنى" وقد ارتدت "ثويًا غربيًا باهظ الشمن من الحرير الأزرق" ... وفى لحظة تالية ، يتنكر المؤدون الرجال فى مىلايس النساء فيرتدونها فوق حللهم الرجالية . ومع انتهاء المشاهد العروضة من مسرحية النساء فيرتدونها فوق حللهم الرجالية . ومع انتهاء المشادارة ويؤرة التركيز ، فحين تنطق "إميلي" آخر كلماتها على الشاشة ، ينطلق المثلون فى أداء رقصة صاخبة تمزق سكون اللحظة وتبدد حالة العزاء والراحة التى تنفتها كلماتها . وفى هذه الرقصة التى تسمى "رقصة الغول" (وهى "تمرة" مالوفة فى استعراضات البيض الذين يحاكون الزنوج) يقوم المؤودن يتقديم صورة هزلية ، جروتسكية ساخرة لرؤية "وايلدر" لما بعد المياة .

فجأة يصبيح صوت اخرج من الدور فينطلق المثلون في رقص عنيف جامح وقد ارتسمت علي وجوههم تعييرات مخيفة ، والتوت ملامحهم ، ويقتربون من الجمهور والدم يسيل علي وجوههم ويتساقط منها ، (۱۲) الله على الماء .

وأخيراً ، يتوقف الرقص فجأة ويجلس المؤدون في هدو، واستمسلام ، ويتجنبون أن تلتقي عبونهم بعبون المتفرجين ، ويكون هذا بثنابة إغلان عن بداية الجزء الرابم من هلا العرض ، الذي يحمل عنوان طويق ١ و ٩. وفي هذا الجزء يشاهد الجمهور ثلاثة شرائط ثيديو تدور في نفس الوقت ، فعلى أجهزة العرض المعلقة أعلى منصة الأداء يُعرض شريطان يصوران نفس الأحداث المتتالية وهي "البقاط شاحنة لمسافرين على الطويق والاتجاه بهما نحو الجنوب" . وفي هذه المئتالية نرى "لوكونت" وهي تقود الشاحنة خارج المدينة بينما يجلس إلى جوارهما رجل يدخن ويحتسى القهوة ، وفي لحظة ما تتوقف الشاحنة لتلتقط رجلاً وامرأة يلوحان لها على الطريق . وأثناء عرض هذا الشريط يرى المتفرجون شريطاً آخر يُعرض على شاشة تلفزيون "أبيض وأسود" وضع على مستوى منصة الأداء داخل هيكل البيت المقام فوقها . وفي هذا الشريط يرى المتفرجون :

المشلين اللذين لعبا دور السافرين على الطريق وقد انخرطا في

سلسلة من الأفعال الجنسية ، وتقسم هذه للتقالية من اللقطات الجنسية بالصدق الشديد في القصوير وتكاد تنبض بالحياة ، وفيها يجرب الرجل والأراة أوضاعاً مختلفة لمارسة الجنس ، متجاهلين وجود الكاميرا التي تبدو وكأنها تتلصص عليهما

ومع انتهاء عرض الشرائط ينتهي عرض الطريق ١ و ٩ .

وغني عن القول أن النصوص المتصادمة والصور المتصارعة في عرض الطويق ١٩٩ تهدف إلى انتهاك حدود وخصائص رؤية "وأبلدر" في مسرحيته مدينتنا. فالعرض يقوم على قبول حكمة المسرحية التي تقول بأن علينا أن ندرك قيسمة كل لحظة من لحظات الحاضر وأن نعيشها كاملة ، ويقوم بتطبيقها حرفيًا ودون نقد أو تحيص ، ويفضى هذا إلى تعرية الحدود الضيقة لنظرة "وابلدر" إلى الملمح "العالمي" المشترك في التجربة الإنسانية والسخرية منها عن طريق المحاكة . ويوظف فريق "ووستر" في هذا الصدد الاستعراضات القائمة على محاكاة الزنوج ليجسد أمامنا النقيض الذي يحدد مجتمع مدينة "جروفرز كورنر" في المسرحية نفسه في ضوئه ، ويقدم هذا النقيض أو "الآخر" من منظور شخصيات المسرحية فيبدو في صورة مشوهة مزرية تتمثل في التعبير العنيف عن الحيوية والطاقة الجسدية ، وفي الاحتفال بالطاقة الجنسية وبالخطر ، وبالمتم الجسدية بدلاً من المتم الروحية . كذلك يشير الشريط الإباحي في العرض برضوح إلى عنصر الكبت الذي يستند إليه المجتمع في مسرحية "وايلدر" ليحافظ على "براءته" ، وهو العنصر الذي تفصح عنه المسرحية في لحظة دون قصد من خلال مخاوف "إميلي" إزاء الزواج وتوجسها منه . ومن ناحية الشكل الفني أيضًا ، يقوم عرض طويق ١ و ٩ بتدمير التقسيمات التراتبية الهرمية التي تستند إليها رؤية "وابلدر" . وتقول "لوكونت" إن أسلوب عمل فريق "ووستر" يعتمد على تشتيت المركز أو النواة" والجمع بان عناصر متناقضة تمامًا والمقابلة بينها بهدف إفساد أي محاولة لتقديم تفسير وحيد للعرض أو قراءة واحدة . وبناءً على هذا عكننا القول بأن عرض طريق ١ و ٩ يقف على طرف النقيض من مسرحية مدينتنا ، فلا يسعى مثلها إلى طرح "منظور" واحد باعتباره "المنظور" الصحيح الوحيد وتأكيده ، بل يسعى إلى تأكيد حقيقة

الاختلاف والصراع ويفحص العلاقة بين نسق القيم والمنظور من خلال طرحها في صور مختلفة تتسم بالغموض ، وتقير الجدل والخلاف ، وتقاوم أي تفسير سهل أو شرح مبسط . والقول بهذا قد يترتب عليه ضمنًا الاتفاق على أن النقد الوحيد الذي يمكننا أن نوجهه إلى مسرحية مدينتنا ، وكذلك إلى محاضرة "فاديان" عنها ، دون جدار أو خلاف ، يتلخص في افتراضها لنفسها الحق في أن تطرح نظرة أحادية "شمولية" إلى التجربة الإنسانية تبذكل من لا يتبناها وتنفيه من الوجود .

ورغم ذلك ، فمن الراضح أيضًا أن صراع النصوص ووجهات النظر في عرض طريق ١ و ٩ لا يكتفي عناهضة القرضيات المتضمئة في مسرحية مدينتنا ، بل يناهض أيضا أى قراءة أو تفسير للعرض باعتباره مجرد معارضة للمسرحية الأصلية. فالمحاضرة التي يلقيها "فوتر" ، على سبيل المثال ، لاتقف عند حد التشكيك في الأساس الذي تستند إليه سلطة المحاضر الأصلى "فادعان" ، بل قضى إلى التشكيك في سلطة "فوتر" نفسه، لكنها تقدم لنا آراء "فاديان" على أي حال. وبالمثل ، يكننا قراءة الاستعراضات التي تحاكى الزنوج باعتبارها هجومًا على رؤية "وايلار" الضيقة المحدودة الأمريكا كدولة من المدن الصغيرة التي يسكنها البيض ، لكنه هجموم يتبنى الصور المزرية الشائهة الشائعة للزنوج في ثقافة البيض الشعبية. وهكذا تقوم هذه الاستعراضات بتحدى سيطرة الجنس الأبيض في مسرحية "وايلدر" بينما تفرض على عثليها البيض في الوقت نفسه إعادة تجسيد سيطرة البيض وقيزهم أمام جمهور الفرقة وغالبيته من البيض الذين ينتمون إلى الطبقة المتوسطة . وقد تطرقت "لوكونت" إلى مفارقات هذا الموقف ، فأقرت بالطبيعة المزدوجة للصورة المقدمة على المسرح لكنها دافعت عنها قائلة إن أي جمهور من البيض سيشعر أنها "تمثل السود تمثيلاً مؤلًّا لكنها تجسد في نفس الوقت الجموح والانطلاق والفرح ، بل والعدمية أيضًا ، ومن ثم تقود . إلى التحرر والانعتاق" . وبالمثل ، فإن شريط القيديو الإباحي لايطرح نفسه فقط باعتباره وسيلة تنفيس مقبولة عن الكبت الجنسي الذي يشير إليه في مسرحية "وإيلار" ، فوجود الشريط في العرض قد يهدف إلى وضع "فعل التناسل والتوالد" (٢١) مقابل مشهد المقابر الذي ينهي مسرحية وايلار - كما يقول "(ون فور") لكنه يظل

أيضًا شريطًا إباحيًا بصورة واضحة ومقصودة (٢٢٦ ، مما يعرضه لتهم الفحش وإساءة استخدام الفن .

وفى كل عنصر من العناصر التى تشكل عرض طويق 1 و 1 نجد مشل هذه المفارقات ، وذلك أن العرض العرب المثلاث إعادة المفارقات ، وذلك أن العرض يتناول كل مادة يجدها بالتحوير والخلخلة من خلال إعادة إنتاجها . وتشير "لركونت" إلى أن إعادة تأطير العناصر المختارة كمادة بصورة مقصودة كان أحد مفاتيح عملية تكوين العرض وتقول :

إنني الدّرم بأسلوب الأعمال الفنية التي أختارها ، لكنني أقوم بوضع أساليب الأخرين في إطاري الخاص لأجعلها تفصح عما أريد ، فأنا أخضع أعمال الآخرين للإطار والسياق الذي أختاره للعرض (٢٣)

وهكذا لا تكتفى "لوكونت" بتبنى قاموس من الأساليب التنافرة داخل العرض الواحد ، لكنها تخضع كل عنصر على حدة لإمكانية التفسير على جانبين . فإعادة إنتاج أي عنصر أو متنالية "وجدت" من قبل يعنى اشتراك العرض معها في توجهها وهدفها ، لكن عملية إعادة إنتاج هذه المادة في حد ذاتها تضعها موضع التشكك بالإضافة إلى الخلخلة التي تنتج عن وضعها في حالة تقابل دائم ومستمر مع عناصر تشبهها وأخرى تختلف عنها .

وتفضى الاستراتيجيات المختلفة التى تتبناها "لوكونت" وأعضاء فرقتها إلى توسيع
عملية الخلخلة هذه ، فهى استراتيجيات تسعى إلى تغريب المادة المختارة عن الأساس
الذى تعتمد عليه فى فرض سلطتها وإنشاء معناها ، فالفقرات الاستعراضية وكذلك
متتالية بناء البيت تتعرض للخلخة حين يؤديها عثلون يتظاهرون بأنهم عميان ، وبينما
يفجر هذا العجز العديد من المراقف الكرميدية فإنه يبطىء إيقاع العرض ويخلق توترا
بين الحركة المفترضة وبين إبقاع أدائها المؤلم وتكرارها الممل عا يولد علاقة متضيرة
معقدة بين الجمهور وبين المشاهد الكرميدية ، وتتسم الفقرات المقروعة من مسرحية
مدينتنا برجود توترات عائلة ، وتذكر "لوكونت" أنها أدركت حين بدأ فريقها العمل
مدينتنا برجود توترات عائلة ، وتذكر "لوكونت" أنها أدركت حين بدأ فريقها العمل

على نص "وايلدر":

إن حذف شخصية مدير المسرح من مسرحية مدينتنا يحولها إلي إحدي أوبرات الصابون * . ومن ثم فقد اخترت الفصل الأخير وعملت مع ويلم علي تقسيمه إلي مشاهد تشبه اللقطات القريبة ولها مذاق أوبرات الصابون ، ثم قسمنا بارتصالات حبول أسلوب للسلسسلات التلفزيونية مستعينين بالتلفزيون . وتوصلنا من خلال هذا إلي نوع من الإيقاع . كان إيقاع المثل هو إيقاع السلسل التلفزيوني لكن الصورة البصرية كانت أقرب إلي اللوحة فكان المثل يتحدث مباشرة إلي الكاميرا التي تمثل وجهة النظر التي تبدو من خلالها الأحداث (17)

وفى النسخة التى يقدمها العرض لمشهد المقابر فى مسرحية "وايلار" يتم فصل المشهد عن السرد الذى يقدمه مدير المسرح فى المسرحية الأصلية بينما يفضى أسلوب الأداء الذى يعتنقه الممثلون ، وكذلك "اللقطات" المختارة من المشهد ، إلى تقديم رؤية مسطة ومسطحة للمسرحية . وتوضع الصورة البصرية "الأقرب إلى اللوحة" التوترات التي تنشأ عن تناول المادة على هذا النحو ، فهذه اللقطات القريبة تبدو وكأنها تفالى فى الاقتسراب من الممشل عما يرغممه على اعسناق أسلوب الأداء فى المسلسلات التلفزيونية لكنها تولد فى نفس الوقت إصاماً بالحصار واقتحام الحياة اليومية داخل هذا الشخصية . وحين تقدم أحداث مسرحية "وايلدر"التي تصور الحياة اليومية داخل هذا الإطار الجديد تكتسب ملامح المسلسلات التلفزيونية التي تبدى اهتماماً طاغيًا بالأحداث العادية والتافهة ، وتبدو وكأنها تسبغ على الأحداث اليومية العادية اهتماماً لا تستحقه وتقرأ فيها معانى لا تحتملها . ومن المفارقات الساخرة أن تأملات "إميلي" حول حياتها تبدو في غياب التفسيرات التي يقدمها مدير المسرح في النص الأصلى محصورة في الاهتمام بالأحداث الخاصة اهتماماً طاغياً حاداً لا يفسح المجال لشيء معصورة في الاهتمام بالأحداث الخاصة اهتماماً طاغياً حاداً لا يفسح المجال لشيء معصورة في الاهتمام بالأحداث الخاصة اهتماماً طاغياً حاداً لا يفسح المجال لشيء وهو ما كان "وايلار" يسعى إلى تجاوزه بالضبط.

^{*} عبارة تطلق على السلسلات التلفزيونية . الترجمة .

وتتفاقم هذه المفارقات الساخرة من خلال التقابل والتصاد بين عناصر العرض الأخرى التي تعرضت لنفس أسلوب التناول . ولما كان العرض يتشكل من "كولاج" من نصوص وأحداث وصور سابقة فإن فريق "ورستر" يبدو وكأنه يسعى من خلال هذا إلى إثارة الشكوك والتساؤلات حول حدود العرض الشكلية والتيمية . ففى "كولاج" "بعطي نفس الوزن والقيمة لكل عناصره" ("" لايكن حسم الصراع بين العناصر المختلفة إذ يقاوم كل منها التفسير في ضوء الآخر . ولما كانت هذه العناصر مستقاة من أعمال سابقة تصبح التتيجة نوعًا من التناص المفتوح الذي تنتفى في ظله فكرة "العمل" الفني الذي يضع نفسه في علاقة دائمة مع نصوص سابقة ، يكن تفسير عناصره في ضوئها على أوجه مختلفة .

وتتضع أهمية هذا في الأثر الذي ترتب على تناول بعض الاستعراضات التقليدية التي كان يؤديها فنانون مشاهير من الزنوج . ففي سياق عرض طريق ١ و ٩ تتعرض صورة الزنجي الشقليدية في هذه الاستعراضات لقراءات متعددة من وجهات نظر متصارعة . وغنى عن الذكر أن هذه الصورة الملتيسة قد وظفت في فترات تاريخية مختلفة إما لتكريس الصورة العنصرية الثابتة المقولية للزنجي أو لتدميرها (٢٠٠٠). وفي العرض قد نرى في فقرات الحفل وبناء البيت و"رقصة الغول" محاولة لتقديم العنصر الدني تتجاهله مسرحية معينتنا وتنفيه ، لكننا قد نرى فيها أيضاً تشويها للزنوج ومحاولة جديدة الإقصائهم حيث إن الذين يقومون بتقديها من البيض ، بل إن هذه القراء الأخيرة التي رأت في العرض تشويها متعمداً للزنوج قد كلفت فرقة "ووستر" خسارة فادحة فقد حرمها مجلس الفنون لولاية نيويورك من أربعين في المنه من قيمة منحو التعويل التي كان قد منحها لها بناء على مقالات النقاد والعديد من المكالمات التلفونية المحتجة على العرض "

وبينما يؤدى الاستقلال العنيد لعناصر عروض فرقة "ووستر" إلى بروز قراءات متعددة لهذه العروض تحرص الفرقة على طرح أعمالها فى إطار يجعلنا نتشكك فى استقلالها عن بعضها البعض. وفى كل هذه الأعمال المتصلة يبدو لنا وكأن "لوكونت" لاتسعى إلى بلورة موقف محدد أو مقولة متصلة متنامية ، بقدر ما تحرص على مراجعة وانتقاد مفرداتها وإعادة تشكيلها. وهي تقول في هذا الصدد: "إنني أعيد تشكيل مفرداتي بصورة دائمة وأعيد صياغتها، وأثناء هذا قد أدمر بعضها تماما وأحول أخرى إلى نقيضها وأحيانًا قد نتراجع كفرقة عما فعلناه في أعمال سابقة" (٢٦٨)

ويتسق هذا مع عودة ظهور صورة الزغجى مرة أخرى فى الجزء الثانى من عرض عقار الهوسة (L.S.D) الذى يبدأ بعرض هستيرى يستغرق ثلاثين دقيقة لمسرحية المبوقة يتم استبناله فيما بعد – بعد تدخل مؤلفها آرثر ميللر – بعرض لمسرحية "مايكل كيربى" السمع (The Hearing) (٢١١). وفى هذا الجزء تضع فرقة "ووستر" بصورة ضمنية تناولها لصورة الزغبى فى عرضها السابق طريق ١ و ٩ فى مقابل تناول "آرثر ميللر" لشخصية الخادمة الزغبية "تيتيوبا" فى مسرحيته. ومن خلال قيام عثلة بيضاء بأداء هذا الدور الذى جرت العادة على أن تؤديه عملة زنجية ، تتمكن الفرقة من انتخاه دون حرج وتقبله لها ولدلالاتها دون تفكير أو تمحيص .

وكما نرى فى هذا المثال ، فإن إعادة إستخدام مادة فنية سابقة ، تم تناولها من قبل، من شأنه أن يكثف الصراع بين النصوص المختلفة ويجعل من عملية التأطير عملية التأطير عملية تكتنفها المخاطر ولايكن التنبؤ بنتيجتها أو ما ينجم عنها من مفارقات . ومن ثم فإن استخدام فرقة "ووستر" لهذا الأسلوب يجعل عروضها تولد قراءات عديدة منصادمة ، ومع تكاثر القراءات وتنوعها تدخل هذه العروض فى صراع مع بعضها البعض . وفى هذا الصده يشير "رون فوتر" أن أحد مفاتيح عروض الفرقة يكمن فى أسلوبها فى الجمع بين العناصر المختلفة بحيث تخلق مساحة مفتوحة لبوز العديد من المعاتم المتابقة ، وبقول :

إن أي حدث يمكن تفسيره على وجه واحد فقط يقلص هذه الإمكانية ويكبتها ، وهذا لايعني أننا نحاول عن عمد أن نبدع عروضاً خرساء لا تقصيح عن منعاني ، بل على العكس ، فأنا عبادة أنظر إلى العـرض باعتباره مناسبة أو قرصة سانحة لثوليد للعاني لا كقرصة للتعبير و(٢٠) عن معني واحد (٢٠) .

إن مثل هذه الاستراتيجيات لا تكتفى بوضع المادة الفنية التى تُضمنها العرض أو
تعيد إنتاجها موضع التساؤل بل توظف البناء وتغيير المنظور لإثارة التناقص والصراع
بين العناصر المختلفة بحيث تعرقل أى محاولة لتكرين قراءة واحدة متسقة أو وجهة
نظر وحيدة . ونتيجة لهذا ، نجد أن عروض فرقة "ووستر" لا تحمل دلالة سياسة أو
اجتماعية واضحة وذلك رغم توظيفها الدائم لمادة تحمل إشارات سياسية واجتماعية
صريحة . وفي هذا الجانب يكتنا تعريف عرض طويق ١ و ٩ باعتباره مجموعة من
الاستراتيجيات الشكلية التي تهدف إلى الكشف عن عضلية القراءة وتكرين المعنى عن
طريق عرقلتها بصورة متعمدة . والعرض في هذا يجازف بنفسه ويتعرض لخطر الخلط
بين المنظرر السياسي الراديكالي والمنظور الرجعي ، ومن ثم يصبح عرضاً مقللاً وعرضه
للإتهام بالتراطؤ مع المادة الرجعية التي يتضمنها .

وينطبق هذا أيضًا – رعا بصورة أكثر حدة – على عروض "كارين فينلى" Finley) التسبب المسلم المسلم

ويجسد عرض حالة الرغبة الدائمة أسلوب البتر والتكسير الذي يُبِرَ عروض ٢٠١ "فينلى" كلها ، فهو يتكون من سلسلة من المؤلولجات تقطعها بين الحين والآخر حوارات مرتجلة مع الجسهور . وفي النص المنشور للعرض التسم فينلى العمل إلى خمسة أقسام هي: "ختق الطيور الصغيرة" ، "يدخل المقاول" ، "قصتان" ، "الفطرة السيمة" ، و"الأب داخل كل منا" . وكما هو الحال في معظم أعمال فينلى يمتزج في هذه القصص الوصف المؤلم للانتهاك الجنسى ، بالحزن اليائس أو الغاضب على مصير مرضى الإينز . وأثناء ذلك يتطرق العرض إلى قضايا التمييز العنصري وانتهاك حقوق الاتمان ومن بلا مأوى . وفي أحد أعسالها التالية ، وكان مونولوجاً يحمل عنوان إبدا نصته في المعالمة في حالة استحداد دائم (۱۹۹۰) تطفو هذه القضايا السياسية إلى السطح بصورة واضحة في أطار تناول تيمة الانتهاك الجنسى ، ويطرح العرض اضطهاد المجتمع لمرضى الإينز والغنائين أنفسهم جنباً إلى جنب مع صور لمسكرات الموت النازية .

ولاتعنى "فينكى" فى عروضها بتقديم نقد متسق وواضع بشرح آليات عمليات التهميش والإخضاع والانتهاك التي يرتكبها المجتمع ضد بعض الفتات والأقليات وضد المراة ، بل تتوجه فى عروضها مباشرة وبقوة إلى عواطف المتفرج ومشاعره ولكن دون أن تصل به إلى مرحلة التطهير . وتغير الصور الإباحية واللغة الخارجة التي تستخدمها "فينلى" فى هذه المروض عدداً من التساؤلات فهى تضع علاقمة الجسمور بالمادة المروضة موضع التساؤل والتشكك من ناحية ، كما تثير التساؤل حول مدى توزط المروضة عمليات التشيىء والانتهاك التي يدينها .

إن عرض حافة الرغهة الدائمة يبدأ بامرأة تتذكر أحلامها فترى نفسها في أحدها تقتل صغار الطيور وسرعان ما تسلمها هذه الصورة إلى صورة أخرى ترى نفسها فيها داخل قفص تحرسه عائلتها . ثم يتحول الحلم فترى نفسها وهى تسقط من ارتفاع شاهق وتصرخ دون أن تستطيع إصدار أى صوت ، ويلى ذلك حلم تتصرض فيه للضرب والتعذيب . ونعلم منها أن الأطباء يهتمون بأحلام الضرب والتعذيب بصورة خاصة : "وهم نفس الأطباء الذين خدوها أثناء الولادة ... الذين وصفوها بأنها حيوانة حين اختارت لأطفالها الرضاعة الطبيعية ... والذين أجروا لها في كل ولادة جراحة لتوسيع فتسحة الرحم يحيث لم تعد تشعر بأى أحاسيس جنسية أثناء عملية الولادة أو بعدها * ^(۲۱) .

لكن المونولوج لا يلبث أن يتحول سريعًا من اتهام للآخرين إلى لوم للذات . ثم
تتحول صبغة المونولوج من الحديث بضمير الفائب في الزمن الماضي إلى ضمير المتكلم
في الزمن المضارع ، فتعبر المرأة عن أساها لموت نجوم التلفزيون المحبوبين وانتحار
والدهاوتحكي عن عملية إجهاض وعن اغتصاب والدها لها . وتغيرنا فينلي على لسان
بطلتها أن الأب انتحر "لأنه لم يعد يجدني جذابة" ، وتنهى حديثها قائلة : "إنني كما
ترون أفضل الحديث عن الحوف من الحياة لا عن الحوف من الموت" ("")

عند هذا يتحول النص عن مساره مرة أخرى . وفى العرض تخلع فينلى ملابسها وتكسر بعض البيض داخل كيس من البلاستيك ثم تستخدم لعبة طفل طرية لتغطية جسدها بالبيض السائل ، وأخيراً تنشر على جسدها قصاصات دقيقة من الورق الملون اللامع ، ثما ينشر في الأعراس والحفلات ، ثم تلف حوله شرائط عريضة من الورق مغطاة بشراشيب ورقية ملونة (٢٠) . وحين تنتهى من هذا يبدأ الموزولوج الثانى الذى يحمل عنوان "بدخل المقاولة" ويبدأ هذا المؤولوج بهجوم الاذع على مستهلكى الفن من التجار والأثرياء ورجال الأعمال الأغيباء ، وينتهى بوصف حى ومفصل لعملية إخصاء لهؤلاء التجار الذين "لاملاحظون غياب خواصيهم لأنهم منهمكون فى عارسة الجنس معى بكل الأشيباء الأخرى التى فى حورتهم" (٧٧) * . وتنهى فينلى" انتقامها العذب المستع " منهم بأن تغلى خواصيهم ثم تغطيها بروث الحيوانات وتبيعها فى عيد الفصح كبيص من الشكولاته لمحلات الحلويات الفاضة "

ويشحول مسار العرض مرة أخرى فى القسم الثالث المسمى "قصتان" والذى يسرد * فى هذه العبارة تشير "قبنل" إلى "الخصية" وغارسة الجنس بالكلسات الدارجة التى تدخل فى قام، بر الإباحية . المترجمة . علينا قصة امرأة تتعرض للأذى والانتهاك على يد زوجها ويضع هذه القصة جنبًا إلى جنب مع قصة اعتداء جنسي تتعرض له امرأة على أيدي مجموعة من اللصوص يقتحمون منزلها ويغتصبونها "تحت تهديد السلاح وأمام أطفالها وحبواناتها الأليفة" (٢٩١) . بعدذلك بتحدل السرد مرة أخرى إلى الحديث بضمير المتكلم فتتقمص فينلي شخصية إبن يحدثنا عن حزنه واستيائه إزاء رفض أبيه له وتخليه عنه وهو على وشك الرحيل للمشاركة في حرب قيتنام . ويشن الجزء الثالث المعنون "الفطرة السليمة" (ورعا كانت العبارة العامية "شرره بالعقل" أقرب الى العنوان الإنجليزي) هجومًا ضاريًا على العالم النفسي الشهيم "سيجموند فرويد" ، لايلبث أن يتطور إلى حديث سياسي صريح يتناول عمليات الاقصاء والتجاهل والتهميش التي تتعرض لها المرأة والأثر المدم الذي بترتب على ابتلاعها وامتصاصها لهذه العمليات . وينتهي الجزء بقلب آراء "فرويد" رأسًا على عقب وذلك حين تطرح "فينلي" فكرة غيرة الرجل الفطرية من إلم أو في مقامل فكو و "في بد" عن غيرة الأنشى من الذكر لتملكه عضو الذكورة ، و ترصد بداية هذه الغيرة من إلم أة في اكتشاف الرجل أن المرأة "قادرة على الوصول إلى ذروة الانتشاء الحنس مرات عديدة" (٤٠) . وتنعمد "فينلي" إغاظة المشاهدين من الرجال فتخاطبهم قائلة: "أعلم أن بينكم من يود أن يؤكد لنا قدرة الرجل على ممارسة الجنس أكثر من مرة في الليلة الواحدة . لكنني كامرأة لا أحتاج لإعادة شحن . ومن ثم رعاً كان من الأجدي أن نتحدث عن غيرة الرجل من المرأة لامتلاكها رحمًا لا عن غيرة المرأة من الرجل لامتلاكه عضو الذكورة"

وينقسم المونولوج الأخير المعنون "الأب داخل كل منا" إلى عدة أجزاء. وفيه تتناول "فينلى" الموضوعات والهموم التي قند في العرض بطوله وسبق طرحها ولكن بشكل أكثر تفصيلاً وتركيزاً وتعقيداً عما سبق. فالجزء الأول - بعنوان "التجربة الجنسية الأولى في حياتي" يقدم في صورة محاكاة ساخرة عنيفة تعريف "فرويد" للمرأة كإنسان ينقصه العضو الذكوري وتركيزه في تفسير الرغبات والدوافع النفسية على علاقة الابن بالأب وما يسمى بعقدة أوديب. ويبدأ هذا الجزء بوصف "فينلي" لعملية الولادة باعتبارها تجربة جنسية ، ويتبع ذلك مشهد تلعب فيه فينلى دور الذكر "الذي يارس الجنس مع الأم ويستخدم المولود كبديل لعضوه الذكوري حتى يتمكن من انتهاك أمه انتهاكا أمن إهمالها له ، ويلى ذلك جزء بعنوان "الشلاجة" يعرد بنا إلى موضوع الانتهاك الجنسى ويقدم لنا وصفًا مؤلًا لاعتداء جنسى وحشى تتعرض له طفلة صغيرة على يد أبيها داخل ثلاجة "أنا" بعد ذلك يتحول القسم المسمى "الأب داخل كل منا" على يد أبيها داخل ثلاجة "أثا بعد ذلك يتحول القسم المسمى "الأب داخل كل منا" إلى موضوع مرض الإيدز صواحة وذلك حين تعاود "فينلى" تجسيد دور الإبن الذي يتخلى أبوه عنه لميوله الجنسية المثلية كما يتخلى عنه في موته ، ثم يقدم الموثولوج المجتمع عنهم ويتركهم فريسة للشوارع ، وأخيراً تتقمص "فينلى" دور شاب ناجح وطم سوى أصدقا ، يحتضرون و"شعور الرجل الأبيض بالذب" إزاء استغلاله للأخرين وامتيازاته العديدة ، وعم أن النغمة في هذا الجزء الأخير تصبح أكثر هدو وأورقة إلا وامتيازاته العديدة ، ورغم أن النغمة في هذا الجزء الأخير تصبح أكثر هدو وأورقة إلا الساخرة لا يقل مرارة عن المشاهد .

ومشل عرض طريق 1 و 1 يتشكل عرض حالة الرغبة الدائمة من خلال توظيف المنظور المتعدد والمنفر بينما تظل علاقة "لبنلى" بالمادة التى تقدمها علاقة ملتبسة ، يكن تفسيرها على أكثر من وجه ، فاستخدام "فينلى" للصور واللغة الجنسية الإياحية الهابطة وكذلك الصورة التى تقدم بها نفسها فى العرض يضفى على أعمالها طابع الأعمال التى تستغل العنف الجنسى والانتهاك لدغدغة الحواس ، وتصور المرأة كجسد أو كشى، لترويج نفسها . ومن المفارقات الساخرة أن تتُمهم عروض "فينلى" ، رغم ما تحتشد به من هجوم منطوق على من يارسون العنف ، بأنها عروض تفصح فى أسلوبها . وشكلها عن استسلامها لتيار العنف والانتهاك الذى تهاجمه على المسترى اللغرى يرارة . بل إنه يكن القول بأن مسئل هذا الأسلوب لا يمكن أن يحقق الهدف السياسي برارة . بل إنه يكن الهدف السياسي للمحروض ، وذلك لأن استخدام الصور الذكورية المهيئة للمرأة ، ومفردات العنف الدروري ، يترجه بطبيعته للمرة مرمن ثم يرتبط في

عملية الاستقبال بالفرضيات الذكورية التى تنتج مثل هذه الصور والمفردات وتخذيها . وترى الناقدة "جيل دولان" (Jill Dolan) أن عروض "فينلى" رغم قوة تأثيرها تظل عروضًا محدودة الأثر ، تهزم نفسها من اللاخل وتنفى الغرض منها ، وتقول :

لا توجد إمكانية كبيرة للتغيير الجذري في أعمال فينلي لأنها ...
مازالت أسيره منظومة الصور التي تشير إليها وتنتقدها . ورغم أنها
تواجه وتتحدي جمهور الرجال إلا أنها تحقق أهدافها عن طريق إهانة
جسدها على للسرح ، وإخضاعه للصور النحطية السائدة للمرأة التي
مازالت فعالة ومؤثرة من وجهة النظر الذكورية

ولكن يكتنا أيضا أن نقول إن أسلوب "فينلى" التطرف والمدهش في توظيف الصور والمفردات الذكورية ، بالإضافة إلى الطبيعة المتدولة والمتسطية لمونولوجاتها ، من شأنهما مقاومة مثل هذه الأناط السائدة . إن "فينلى" لا تقدم نفسها في عروضها اشهىء" سلبى ، بل تدمج هذه الصور والمفردات الذكورية النمطية في عروضها بطريقة تحولها – أي "فينلى" – إلى كيان إيجابي فاعل من خلالها . فهي حين تعيد تمثيل العنف الذي قارسه الذات الذكورية على المرأة فإنها في هذا تتحدى كامرأة عملية تمثيل المنف الذي قارسه الذات الذكورية على اللغة التي تصورها كضحية سلبية ويعد ذلك المأة كشيه ، وتستولى عنوة على اللغة التي تصورها كضحية سلبية ويعد ذلك المؤسوبات الذكورية والأثلوية والأثلوبية والأنتقل من شخصية إلى أخرى فجأة دون تمهيد ، وتتقمص أقنعة المعتدي والضحية والبطلة على التوالى . وهي في كل فيا تقاوم صراحة مفهوم المتفرج عن "الشخصية" الدامية كموة تنتظم العناصر المختلفة وتوحدها ، كما تقاوم أيضًا ، ويصورة خاصة ، النظرامية كموة تنتظم العناصر المختلفة وتوحدها ، كما تقاوم أيضًا ، ويصورة خاصة ، أن ينظر الجمهور إليها باعتبارها عنصراً محوريًا ينظم التجارب التي تسردها .

وفى العرض المسرحى للنص تتضع التوترات بين هذين القطبين أو وجهتى النظر إلى " "فينلى" بصورة أكبر ، إذ يتم التحول من شخصية إلى أخرى ، ويدور الصدام بين النسوص المختلفة ، داخل إطار من التبادلات الارتجالية الكاشفة مع الجمهور (⁽¹⁾⁾. ويحقق هذا التجاوب أثراً مزدوجاً فهو يضع الجمهور في علاقة متوترة مع الطبيعة المدوانية - بل والبذيئة أحياناً - للمونولوجات ، بينما يظهر الطبيعة المصنوعة للمرض وعملية إنشائه "كفعل" مسرحى . وقد وصفت "فيتلى" هذا التوتر إبان قيامها بتقديم عرض حالة السرغهة الدائمة وفرقت في أعمالها بين المادة التي تنتمى إلى " المسرح التجريبي " - وهي مادة تم تثبيتها وأصبحت قابلة للإعادة ، وبين "إجراطت العرض" التي يمكن الاستعداد لها لكن لا يمكن التدرب عليها (فا)

ولأن أعمال "فينلى" تتحرك بن هذين القطبين (المادة الثابتة وإجراءات العرض) فإنها تتحدى المعايير المسرحية والدرامية التقليدية . ورعا كان من الأنسب أن ننظر إلى عروضها كمروض تهتم بصملية الأداء نفسها من لحظة إلى أخرى أكشر مما تهتم بالتحقيق النهائي لنص من النصوص . فحين اتهم النقاد "فينلي" مرة بأنها قدمت عرضا "رديئا" ولم يكن أداؤها كما ينبغي استجابت قائلة بأن تعربة الصعوبات التي تكتنف الأداء المسرحي في هذه الحالة يصبح جزءً من موضوع العرض ، وأضافت :

ولهذا السبب اعتقدت أن تلك الليلة كانت أفضل ليلة في العرض إذ رئني الناس علي طبيعتي . لقد بينت لهم أن الأداء للسرحي عمل صعب للغاية . واعتقد أن من واجبي كمؤدية مسرحية أن أكون صادقة شاماً مع الجمهور وأن أبين لهم معاناتي "(١)

ومثل هذه القراءة للعرض تتحول من التركيز على المادة التى تستخدمها "فينلى" إلى الاهتمام بالإطار الذي تُطرح فيه هذه المادة وبالاستراتيجيات الشكلية التى تستخدم في تناولها . ومن هذا المنظور يكننا أن نضع عروض "فينلى" وعروض فريق "ورستر" جنيا إلى جنب (رغم الاختلاقات الواضحة بينها) في مقابل الأعمال المسرحية التي وظفت السرد في إطار الأشكال المسرحية التقليدية . فعروض "فينلى" وفريق "ويستر" تناول السرد كشكل تترتب عليه نتائج شكلية مؤكدة ، ويفجر العديد من التساؤلات والشكوك حول نفسه من خلال عملية إزاحته ومخاطبة موقعه وأثره في اطار عملية تفاوض وحوار نشطة حول الهوية والمعنى .

* مقاومة السرد :

كان آخر أعمال "إيقون ريز" المسرحية عرضًا يستخدم وسائط اتصال متعددة ، ويستغرق ساعتين ، وقدمته تحت عنوان قصة امراة التي ... في مارس ١٩٧٣ ، وفي هذا العرض اقبهت "رينر" بصورة متزايدة إلى التعامل صراحة مع التقاليد المسرحية كما فعلت في العماين اللذين قدمتهما في العام السابق(١٩٧٢) وكانا عرضًا مسرحيًا بعنوان أحده المهرلاد يوديون ("وجراند يونين" هو اسم الفرقة التي عملت معها) وفيلمًا بعنوان سير المؤدين ، وقد كان هذا التوجه نحو توظيف التقاليد المسرحية ملمحًا رئيسيًا في تطور إبداعها سوا • في عروضها المسرحية أو أعمالها السينمائية التي أصبحت مجال إبداعها الوحيد فيما بعد . لكن استخدام "رينر" للشكل المسرحي التقليدي في عرض قصة المراة الذي ... - بالرغم من إشاراتها الواضحة للهبكل المسردي و"الشخصية الوهمية" ، والتفاعل بين الشخصيات – اتسم في مجموعه المدري وخلخلة التسلسل والترابط الذي من شأن هذه العناصر أن تحدثه .

وتدور أحداث العرض في مكان لا عيزه سرى أنه مساحة مربعة تعرض في خلفيتها مادة فيلمية وبعض الشرائح ، وأمام هذه الخلفية يقف ثلاثة عثلين (كانت "رينر" أحدهم حين قدم العرض لأول مرة ، ومعها "شيرلي سوفر" و"جون إردمان") ويحكون للجمهور قصصهم ريتفاعلون مع بعضهم البعض تفاعلات منوعة . فبينما كان كل من "رينر" و"إردمان" يجلسان على مقعدين في الخلفية أو يتفاعلان متحركين في المساحة ، أو جالسين على حشية وضعت على عين منصة الأداء في المقدمة ، كانت "سوفر" تجلس أمام ميكرفون بالقرب من المشاهدين وكأنها ستؤدى دور الراوى .

وعشل دخول "سوفر" إلى المكان إشارة تعلن بدء العرض . وما أن تجلس على مقعدها خلف الميكرفون حتى يدوى الرعد ثم نسمع صوت الطر . حينئذ تظهر على الماتط فى الخلفية ثلاث شرائح (على السوالي أو فى تفس الوقت) تبدو كل منها وكأنها صورة فوترغرافية لـ "سوفر" وسط عائلتها . وحين تختفي الصور يظهر عنوان كبير يقول "مظاهر داخلية" ، وهو إشارة دخول "إردمان" . يبدأ "إردمان" فور دخوله في كنس المكان بمكنسة كهربائية وهو يغنى لنفسه بينما تُعرض على الحائط فى الخلفية متنالية من ١٥ نصاً فى إيفاع متقطع . وبين الحين والآخر يتوقف "إدرمان" عن أداء مهمته بصورة فجائية ليقف ساكناً غاماً أو ليجلس على مقعد أو على الحشسبة . وتشير "ريتر" إلى أن المشهد يشى "بحزن رقيق وبامتداد الوقت" (٢٠٠). وتبدو النصوص المعروضة على الحائط الحلفى وكأنها تقدم لنا وصفاً غير مترابط للأنكار التي تدور فى رأس "إردمان" ، لكنها مصاغة بضمير الغائب وتشير إلى سياق خيالى ضمنى ، فتتحدث عن "قناع الشخصية ، الذي يرتديه المثل وشعوره المتنامي بالضيق ، وتذكر أنه التقي مصادفة قبل العرض بشخص لم يكن قد رآه منذ عام " (١٤٠ المثل هذه الفاقة أن تُمتص بدورها داخل سياق سرى يعكى أن "إردمان" قد هجرته زوجته أو حبيبته ويصف حادثة اختباء "الشخصية" في مدخل بيت حتى تتجنب رؤية الزوجة أو الحبيبة مع صاحبها الجديد . وفي نهاية هذه الفقرة من العرض يجلس "إردمان" على مقعد في الخلفية ويصل النص السردي إلى ختامه وهو ختام يضع السرد نفسه موضع التساؤل فيقول : "إن "الكليشبيه" – بمعنى من المعاني صغع السرد نفسه موضع التساؤل فيقول : "إن "الكليشبيه" – بعنى من المعاني صغع السرد نفسه موضع طبيعة الحيال الاعتباطية تحت مظهر الضرورة" (١٠٠٠) .

ومع تقدم العرض ، تتداخل أصوات سردية منوعة ويقاطع بعضها البعض دون تهيد. فيينما تستشمر "سوفر" في الجلوس صامتة أمام "البكرفون" نسمع صوت "إردمان" على شريط مسجل يحكى عن امرأة فقدت عزيزاً ورعا يحكى عن مشاعرها بعد أن هجرها شريك حياتها . ثم تلتقط "سوفر" خيط السرد فتصف مشهداً من علاقة يين شخصين أساسها الشك . أثناء ذلك يؤدى كل من "رينر" و"إردمان" متتالية حركية تتشكل من "السير والوقوف فجأة في أوضاع ثابتة أمام بعضهما البعض أو أمام الأشياء" . ثم تخفت الإضاءة ويظهر نص على الخانط يصف مشهد إنهاء علاقة تمقيد مصالحة بين الطرفين ، بعدها تقرأ "سوفر" الأربع فقرات الأولى من تسع فقرات ، معلنة عن كل فقرة في البناية وذاكرة رقمها ، وتحكى عن زيارة امرأة لمبني "لبانثيون" في روما ثم لإحدى الكتدرائيات بينما تظهر على الحائظ الخلفي صور لمدن وحدائق

وأماكن مجهولة الهوية . وعبر شفرات من أحداث وتجارب منوعة تشكل الشرائح المعروضة حواراً عن طريق الصورة ، بينما يُعرض شريط فيلمى يصور شاطئًا على المعيط فوق الشريحة التي تقع على يسار الحائط ، وتبدأ "سوفر" مونولوجًا تحكى فيه بضمير المتكلم في الزمن المضارع عن تجربة الضياع في مدينة تضل فيبها الطريق وتتغرض أثنا ها لمضايقات بشر يودون استخلال موقفها ، وأثناء تشيل كل من "إردمان" و"رينر" لمشهد شجار بالسرعة البطيئة تتعرض المهنود الفاصلة بين خيوط السرد المختلفة وهويات الشخصيات لمزيد من الخلط وذلك حين تخطو "سوفر" إلى داخل ساحة الأداء :

وتقف في منتصف مقدمتها وهي تحمل لليكروفون وتقول : هذا هو ما تراه في خيالها . لو كنت مكانها لفعلت هذا بصدورة مختلفة . بعد ذلك تصبيبها نوبة من الصراخ تقول بعدها : لا أستطيع أداء الشهد كما ينبخي الليلة . وحين يبدأ جنون إردمان في إعادة ترتيب للقاعد ، تتجبه إليه شيرلي سوفر وتقول : إن عزمها الذي لا يلين ثم تتوقف ، وترفع رينر رأسها من فوق بعض الأوراق التي كانت ترتبها وتنهض واقفة وتسعل وتراقب شيرلي سوفر وهي تتمند فوق الحشهة .

وهكذا تجد أن العناصر المكونة للعرض تدعنونا بصورة دائسة إلى قراءة نرع من الترابط السردى المتطور لكنها تقاوم في نفس الوقت أي محاولة فعلية لتكوين قصة واحدة مكتملة أو قصة رئيسية تهيمن على القصص الأخرى . ومن المفارقات الساخرة أن هذا التكسير المتمد لأى قراءة سردية يتحقق بالدرجة الأولى من خلال محاولة كل صوت سردى أن يفرض هيمنته على الأصبات الأخرى . فالأصوات الفردية في هذه القطعة ، وكذلك النصوص ، تحاول ابتلاع بعضها البعض ، ويضاعف من تعقيدالأمرر أن هوية هذه الأصوات تظل مبهمة مراوغة . فهذه الأصوات لا تحكى عن نفسها يل تحكى دائمًا عن تحليه أيلاً عن تحليه أولا يقتله

"الشخصيات" التى يقدمها المدئون الثلاثة . ومن ناحية الفكرة قد تبدو هذه المراوغة نوعًا من التهرب من المسئولية أو محاولة لتفهم الإنسان الأفعاله فى ضوء قياسها بأفعال الآخر . أما من ناحية الشكل فهى تعنى فشل الصوت السردى (أو الراوى) فى التعرف على موقعه من السرد ومحاولته الانشغال بإعادة تحديد موقع الآخرين . ومن المفارقات الساخرة أن تجد "سوفر" – التى تمثل صوت الراوى الذي يقف خارج الأحداث – تتحدث عن نفسها مباشرة ، وتقديم فى هذه المرحلة من العرض الأحداث التى من المفترض أن تحييلها بإطار سردى وتقود المتفرجين خلالها .

وتتردد هذه الدعوة الملتبسة لقراءة العرض باعتباره قصة امرأة أو سرداً لتجاربها في العلاقة بين السرد وأفعال المؤدين وتفاعلاتهم . فعن المشهد الأول الذي يحتوى على وقصة "إردمان" التي تحمل عنوان "مظاهر داخلية" تقول "رين" : "كانت الرقصة تتكون من غعل التنظيف وكنس ساحة الأداء . أما الدراما والمعنى السيكولوجي فيصلان إلى المتفرع عبر شرائح تعرض نصوصاً مكتوبة تتناول الحالة النفسية للشخصية . . . ومن ثم أصبح الراقص شخصية وهمية ترتبط بالنصوص من خلال التجاور المكاني" أو أن "ردمان" كان يقدم رقصته بينما تدعونا النصوص المعروضة إلى رؤية الراقص أن "إردمان" كان يقدم رقصته بينما تدعونا النصوص المعروضة إلى رؤية الراقص عن هذه النصوص التي تعلن من خلالها المردي - وهو بناء قصة من خلال استخدام صيفة السرد النمطية التقليدية وأوكال بينما تدعونا في نفس الوقت إلى تفسير وجوده وأفعاله وفق شروطها كسرد - أي كشخصية وهمية في قصة . لذلك لايقدم لنا هذا المشهد شخصية درامية أو حدثًا عاصة درامياً ، بل مجموعة من الأفعال والنصوص والصور والتعليقات التي تربطها علاقات غاصة ، مترددة ومتحولة .

وجين تنضم "سوفر" إلى "رينر" و"إردمان" وتشتبك معهما باعتبارهما شخصيات وهمية يعتدم الصراح بين أصوات السرد إذ يحاول كل منها أن يؤكد طبيعته ومكانته . حينئذ تسمع شريطًا مسجلاً يصوت "رينر" الذي يبدو وكأنه قد اغتصب دور الراوى من "سوفر" ، ثم تُعرض لقطات فيلمية "لسوفر" وهي راقدة في الفراش مما يجعلها جزمًا من

الملاقمة بين "رينر" وإردمان". وأخيراً يشير نص معروض بعنوان "عرضت أمامه رقصتها" إلى بداية إدماج سلسلة من المقتطفات الصريحة من أعمال سابقة في العرض ، فتقدم رينر رقصة معروفة ثم نرى مجموعة لقطات ثابتة من مشهد القتل في المعام من فيلم سهيكو للمخرج المعروف "هيتشكوك" ، ويصاحب هذه اللقطات قراحة "الفقرة السابعة" (من الفقرات التسع) وفيها تحكى "سوفر" عن امرأة تشاهد الفيلم وتترك دار العرض بعد أن شعرت بالفثيان . بعد ذلك يحاول كل من "رينر" و"إردمان" الاقتراب من يعضهما البعض في متتالية حركية تنتهى بسقوط المشهد سقوطا واضحامتعمداً في هوه الكيشيد في عبارات تقول : "كان أداؤه رائعاً . بعدها بكت ، ثم نامت ، مثل بركة من المياه الدافئة تتمدد في ضوء الشمس" "

إن اقتحام مثل هذه الإشارات والمقتطفات للعرض يكثف عملية الخلفلة التي تقوم الموسوات السردية ، وبينما قد تسهم الصبغ النمطية – أو ما تسميه ريش "بالإكليشيهات" – التي تدمجها في نصوصها في دفع "القصة" إلى الأمام وإبراز معانيها ، إلا أنها – في معرض هذا – تعلن عن حقيقتها كصيغ مستهلكة ومقولية ، معانيها ، إلا أنها – في معرض هذا – تعلن عن حقيقتها كصيغ مستهلكة ومقولية ، ومن الم تدول لنا هذه الاقتباسات الصريحة موقعاً يكننا من التوصل إلى قراء للعرض، ومن التشكك في هذه القراءة ومساطتها في نفس الوقت . فالمتنالية المقتبسة من فيلم سليكو – على سبيل المثال – تبدو وكأنها توازى أو تحاكي تجربة المرأة التي يتحدث عنها العرض ، وتدعونا إلى تفسيرها على هذا النحو ، لكن الإطار الذي تُطرح فيم هذه المتنالية يعرقل مثل هذا التفسير ، ويعوق انتظامها مع العناصر الأخرى في وحدة شكلية أو تبدية ، فهو إطار يؤكد "اختلاف" العناصر المقتبسة عن بعضها البعض، واستقلالها الشكلي والأسلوبي والتاريخي والدلالي .

وترى "رينر" أنه كلما زادت الاقتباسات التي يوظفها العرض كلما ازدادت الحاجة إلى مقاومة أي أثر كلّي موحد يكن أن ينتج عنها (أفعا) لذلك نجد أن توظيفها المتنامي لاستراتيجيات السرد في أعمالها لا يفضي إلى بلورة قصة واضحة متسقة في العرض ، بل يحيط القهة المزمعة بهالة من الغموض ، ويضمنها عدداً من الإشارات والعناصر المتناقضة التي تربك تسلسل السرد واتساقه وتعرى هذه الاستراتيجيات . فعين تتصارع أصوات السرد ، ويحاول كل منها إزاحة الآخر لاحتلال موقع "الراوى" الوحيد ، نكتشف حقيقة أن السرد يعتمد في استمراره واتساقه على إخراس صوت "الآخر" والحديث نيابة عنه ، وحين تقع أحداث تخرق منطق الأغاط السردية المطروحة تتكشف الحقيقة المصنوعة لهذه الأغاط التي تتقنع بمنطق السببيية وردود الأفعال المقلابية. كذلك تستدعى الاقتباسات الصريحة التي تقتحم مسار العرض على المقلابية. كذلك تستدعى الاقتباسات الصريحة التي تقتحم مسار العرض على المستويين التيمى والشكلي عدداً من القصص "الخارجية" التي تضعها جنباً إلى جنب مم القصص التي تضعها جنباً إلى جنب مم القصص التي تحكيها الشخصيات داخل العرض.

وقتل عروض "رينر" الأخيرة غاذجاً لعدد كبير من الأعمال الفنية المتوعة التي سعت على اختلاقها – إلى توظيف السرد بهدف فحص وتعربة طبيعة فعل السرد نفسه ، وما يشرتب عليه من نتائج" . إنها أعمال تنبئي صيفة السرد وفرضياتها وتخربها في الوقت ذاته بحيث تكشف لنا حقيقة فعل السرد كفعل يقرم على هيمنة الصوت الواحد، على قراءة عنصر جنوه الآخر ، والحديث نيابة عن "الآخر" .

وإذا انتقلنا إلى عروض "چون جوناس" (Joan Jonas) نجدها توظف الثيديو والتلفزيون، إلى جانب الاستخدام المتنامي للأقنعة والسرد والأدوار المرسومة ، في محاولة لإيجاد صيغة مسرحية خاصة بها بعيداً عن تأثير نظرية الحد الأدني في الفنز ("أوكان أول عرض استخدمت فيه "جوناس" السرد صراحة هو عرض شجرة العمن المستحدا من عروضها التالية فاستلهمت أدب الخيال العلمي في عرضين هما رئسا على علمي علمي والي الدوراء (Upside Down and Backwards) عامي عملي علم والكلاب القوراء (Upside Down and Backwards) عام ١٩٧٠ ، كما وظفت بعض الأساطير الأيسلندية في عرض أسعته قصة البوكان (عام ١٩٨٠ ، كما وظفت بعض الأساطير الأيسلندية في عرض أسعته قصة البوكان (المرامي المحمد) عام ١٩٨٠ وإلى والسرد الدرامي أيضًا في الأعمال التي قامت يتمشيلها مع فريق "ووستر" وكان أولها عدرسة هيات (Brace Up) عام ١٩٨٠) (المحمد (Brace Up) عام ١٩٨٠) (المحمد والعرد (Brace Up)

وبيداً عرض راسا على عقب وإلى الوراء بتسجيل صوتى "لجوناس" وهى تحكى لنا بطريقتها الخاصة حكايتين من حكايات الأخوين "جريم" الشهيرة وهما حكاية الأهيو المضفدغة وحكاية الفلام الذي خرج ليتعلم البشوف . لكن طريقة السرد هنا تمزى ترابط القصتين وتسلسل أحداثهما . فحكاية الأمير الضفدعة تُحكى بتسلسل عكسى ، فعبداً بالنهاية وقضى إلى البداية ، كما يخلط الحكى بين القصتين فى "كولاج" بحيث تتناوب فقرات من القصتين فنسمع فقرة من قصة الأمير تلبها فقرة من قصة الأمير تلبها فقرة من قصة

الفلام وهكذا دواليك . واليكم النموذج التالي لتداخل الحكايتين وهو ما بيداً به العرض :

قال الضفدع لقد امتلأت معدتي وأشعر بالتعب ، فلحمليني إلي قراشك الناعم وسـوف نرقد جنباً إلي جنب ، شـعرت القـتـاة بالخـوف من الضفدع الأخـضر البارد لكن أباها نظر إليها غاضباً فالتـقطت الضفدع بأطراف أصابعها بعيداً عن جسدها وحملته إلى غرفتها ووضعته في أحد الأركان ، لكنه زحف إليها حين رقدت علي فراشها وهددها بأن يشكوها لوالدها إذا رفضت أن تأخذه إلى الفراش بجوارها .

ورغم تدخّل "جوناس" في مسار تسلسل القصتين لا يلك المستمع لنصها الجديد هذا

إلا أن يدرك على الفور نفصته و روحه العامة والأثر الذي يسعى إليه . قبادًا كان الساب "الكولاج" هنا يخلط مضمون القصتين ، فإن تناوب الفقرات المختلفة وتجاورها يكثف من إحساسنا بتساوقها وقائلها في النسق والإيقاع . ويولد هذا التسائل والاختلاف مفارقة ساخرة : فبينما يكشف أسلوب سرد "جوناس" للقصتين طبيعة الشكل الفنى المشترك بينهما يحول هذا الأسلوب نفسه دون إمكانية تحقق أي من القصتين كمنظومة واحدة متكاملة من الأحداث المتسقة .

وبعد قراء الفقرة الأولى من كل قصة على النحو الذي أوردناه ، تدخل جوناس" إلى ساحة الأداء . وفي نهاية المتتالية "تجلس وتدير صندوقًا موسيقيًا يعزف لحنًا معروفًا بصورة معكوسة (بادئًا بالنهاية)" (عند هذا يبدأ الجزء الثاني من العرض وفيه تنخرط "جوناس" في سلسلة من الأفعال تؤديها أمام ثلاث لوحات مرسومة كبيرة تهيمن على منصة التمثيل . وبينما تتحرك المثلة تدريجيًا من اليسار إلى اليمين ، ومن لوحة إلى أخرى ، مخلفة وراحها سلسلة من الأشياء التي تساقطت منها على الأرض ، يدور شريط صوتى يضع جنبًا إلى جنب فقرات متناثرة من موسيقى "الروك" التي اشتهرت في الخمسينيات و مقاطع من ألحان معروفة ، وشرائط صوتية لأفلام ، وبرامج تلفزيونية معاصرة . وأثناء ذلك تستخدم "جوناس" المهمات المسرحية لتترجم فكرة "الازدواج" ، التي قتل السياسة الشكلية الرئيسية في إنشاء العرض ، إلى مجميعة من الصور المجسدة المتكررة و المستوحاة من عناصر من القصتين ، ففي لحظة نراها تضع رأس امرأة فوق عمود خشبي وتقف إلى جوارها ، وفي أخرى نجدها تلعب بهيكل عظمى وتخلع ثيابه ثم ترقص معه ، وبعدها تضع صورة لغلام مرسومة على الزجاج فوق جمجمة الهيكل العظمى . وحين تشرع "جوناس" في تغطية أرض منصة . التمثيل بنسخ مطبوعة لصور فوتوغرافية لمناظر طبيعية ، يطفو السرد المزدوج إلى السطح مرة أخرى في صورة شريطين صوتيين يدوران في نفس الوقت ، وتحكى لنا فيهما "جوناس" بصوتها - بضمير المتكلم في الزمن المضارع - عن مشاهد وانطباعات. تتصل بمكانين مختلفين قامًا ، لكنهما يستدعيان إلى ذهن المستمع المكانين اللذين يردان في حكاية الأمير وحكاية الغلام : فأحد المكانين غابة والآخر أرض جافة قاحلة .

وبوحى الوصف في الحالتين - كما تذكر "جوناس" - بأن شيئًا مؤسيًا سوف يحدث ويشي بأن هذا الشيء هو "فقد البراء" (١٩٨) .

وأخيراً تبدأ "جوناس" في السير يظهرها من اليسار إلى اليمين وهي تقرأ مقاطع متداخلة من الحكايتين السابقتين . لكن التداخل هنا يزداد كثافة ويتخذ شكل "كولاج" من الجمل المتناوية من نص الحكايتين على النحر التالى :

أشعر بالتعب فلحمليني إلى فراشك وسوف درقد جنباً إلى جنب ـ لم تكن أهلك الليالي تخيفه و لاثعابين المسحراء ولا الرياح للتلوية ـ أما هي فشافت فالتقطته ورمت به إلى الحائط وحين سقط إلي الأرض تحول إلى رجل (١٩١)

ومن الواضح أن أسلوب العرض فى وضع الحكايتين جنبًا إلى جنب، واستدعاء الصور التي تشتملان عليها ، وإعادة إنتاجها، إلها يهدف إلى قزيق الروابط التى تنتظم هذه الصور فى النصين السردين وتضفى عليها دلالات محددة . لكن محاولة عظيم قبود السرد هنا والهروب منها لا تتحقق إلا من خلال الإشارة إلى السرد كإطار مرجعى فى البداية ، ومن ثم يصبح العرض تكريسًا لقواعد السرد وشروطه ونفيًا لها في أن واحد .

وتترتب على هذا الأسلوب المسرحى الذى يوظف صراحة عناصر سردية ليناهض قواعد السرد ووظيفته نتيجة مزدوجة متناقضة ، فالعرض يستقى صوره بوضوح من حكايات معروفة ، ويشير صراحة إلى علاقة هذه الصور بالحكايات الأصلية ، لكنه يقدم هذه الصور في انفصال عن البنية السردية التى تعتمد عليها في تحديد دلالتها . ونتيجة لهذا نجد أنفسنا إزاء عرض لا هو بالعرض السردى الذى يقدم قصة متصلة متسقة ، ولا هو بالعرض النفسى الذى يقدم تياراً متدفقاً من الصور الحرة التي لا ترتبط بإطار سردى محدد ، بل عرض يتشكل من عناصر تتنازعها قوتان : قوة الأبنية السردية التي تستدعيها هذه العناصر إلى الأذهان ، وقوة الإيحاءات والتداعيات

والإحالات المنوعة التى تبرز نتيجة لتحرر العناصر من سياقها السردى . وتسهم المتعطفات العديدة من الحكايات التى تدمجها "جوناس" فى عرضها فى تكتيف هذا "اللعب" على السرد ، فهى تقدم للمشاهد إطاراً لتلقى المادة المطروحة لكنها سرعان ما تضع هذا الإطار نفسه موضع التساؤل عما يجعل تفسير هذه المقتطفات أمراً عسيراً . والعرض فى هذا يوظف الإشارة الحرة إلى نصوص الحكايات الإزاحة المنظور المركزى للسرد وتقويضه ، ولعرقلة إغلاق النص واكتمال دلالته يصورة نهائية .

إن كلاً من عرض قصنة المراة الذي "إيثون رينر" وعرض راسا علي عقب وإلي الوراء "لبون جوناس" بوظف السرد وتقاليده يطريقة تتبحدى سلطته المزعومة . ولا يقتصر هذا التحدى على مجرد تصوير الصراع والصدام بين نصوص سردية متنافسة توضع جنباً إلى جنب ، أو على إزاحة النصوص السردية لبعضها البعض على التوالى ، بل يضنى إلى تعبية طبعة العملية السردية نفسها وكشف الآليات والاستراتيجيات التي تكنها من تحقيق وحدة أى قصة واحتواء عناصرها في نظام مغلق محدد الدلالة . ومن المفارقات الساخرة أن هذه النوعية من الأعمال تبين لنا الرظيفة الشكلية للصوت السردي وكذلك أثره الشكلي من خلال توظيف عناصر سردية لمرقلة حركة السرد وسعيد نحو الاكتمال والانقلاق ، ومن خلال طرح أصوات سردية متعددة ومتصارعة وتوزيعها بحيث تعرى حلاك السرد تحورا لاكتمال) وتحبطه في

* هل تعبر ما بعد الحداثة عن موقف سياسي ؟

في ضوء التحليل السابق لعرض طريق ١ و ٩ وعرض حالة الدغبة المناشعة يكننا النظر إلى الصراعات التي يقجرها العملان كامتداد سياسي صريح وحاد لعملية عرقلة وتقويض سعى النص السردى إلى الانفلاق . فعرض طريق ١ و ٩ - مثل كل الأعمال فريق "ورستر" - لا يكنفي بمارضة سلطة النصوص التي يستخدمها ، وتقويض التفسيرات الشائعة لها - سواء كانت هذه النصوص مسرحية مدينتنا ، أو محاضرة "فاديان" الشهيرة عنها وتفسيره المعتمد لها ، أو استعراضات "بيجميت ماركام" أو

مسرحية البوتقة أو الشقيقات الثلاثة (اللتان تناولهما الفريق في عروض أخرى) -
بل يضى إلى أبعد من ذلك فيناهض سلطته هو ذاته كنص يحكى من منظور خاص عن
نصوص أخرى . وفي العرض تلو العرض نلمس بوضوح مقاومة فرقة "ووستر" لسلطة
النصوص أيًا كانت - بما في ذلك نصوص عروضها ، فهى لا تتورع عن إخضاع بنا
ونسيج ومنظور العرض الذى تقدمه لنفس عمليات التحليل والنقد والتعرية التي
قارسها إزاء النصوص الأخرى . وتفصع هذه السياسة الفنية عن موقف سياسي متسق
وواضع يعارض هيمنة الصوت السردى الواحد ، والمنظور الواحد ، وسلطة النصوص
والتغميرات المتمدة .

وفى هذا العرض - كما فى أعمال "رينر" الأخيرة - تُبلور هذه الاستراتيجيات القدية - على مستوى الشكل - الصراع بين الأصوات السردية المختلفة حول حق السرد ، وكذلك الصراع بين الاحتمالات المختلفة لمسار السرد . فعرض طريق ١ و ٩ يرفض أن يضع مشاهده فى موقع متميز ، ويقاوم عن وعى ، من خلال المفارقات المتعمدة والتحولات الذائمة فى المسار والمنظور ، أى محاولة عفوية لقراءته كنص متسق ، بعيداً عن صراع النصوص ووجهات النظر المختلفة ، بل ويتعمد خلخلة المعانى جميعها بصورة جمسيمة حتى يدفع المتفرج إلى الانخراط فى الصراع حول المعنى . ويتضح هذا فى تناول العرض لصورة الزنجي يكل ما تحملها من دلالات متصارعة ، بحيث تصبح هذه الصورة حقل صراع بين أصوات وتفسيرات مختلفة ، وموضوع نزاع دلالى حاد لا يملك الصورة إلا أن ينخرط فيه سواء شاء أم أبى . وربًا كان هذا الجانب من العرض هو أكثر جوانبه إزعاجًا للمتفرج واقلاتًا له .

ومثل هذا التصوير للصراع حول سلطة السرد والتفسير وتحديد معانى الأشياء لا يستهدف الإقصاح عن آراء سياسية محددة ، بل يسعى إلى تعرية سياسات فرض الصوت الواحد وقمع "الآخر" وإغراسه والحديث نيابة عنه ، وفى ضوء هذا يكننا تفسير موقف العرض المتناقض من مادته ، بل ومن نفسه ، لا باعتباره محاولة للتخلى عن مسئولية تحديد المعنى ، بل كمحاولة لتجسيد "حدث" ميلاد المعنى بكل ما يكتنفه من

صراعات وقلق ومعاناة . ومن ثم لا تصبح قضية تحديد المنى هى ما تستهدف استراتيجيات قوقة "ووستر" طرحة ومناقشته ، بل يصبح فعل التفسير وإنتاج الدلالة هو شغلها الشاغل .

"فينلى" فى عرضها حالة الرغبة الملامة مرققاً عائلاً ، فتوظف التحولات الدائمة من صوت سردى إلى آخر ومن قصة إلى أخرى على المستريان الشكلى والتبحى لتقويض محاولات المشاهد فى تفسير ما يراه تفسيراً واحداً ، ولتزج به داخل الصراع الدائر بين النصوص والصور المختلفة ، فإلى جانب تقاطع الأصوات السردية وتعارضها ، الدائر بين النصوص والصور المختلفة ، فإلى جانب تقاطع الأصوات السردية وتعارضها ، تفسير العرض باعتباره متواطئاً مع العنف الجنسي " أنا لفة قد تدفع المشاهد إلى تفسير العرض باعتباره متواطئاً مع العنف الذي يسعى لإدانته ، لكن أسلوب "فينلى" أفى الأداء بلعب دوراً هاماً فى عرقلة مثل هذا التفسير ، فهو أسلوب يعتمد على التفاطع بين التمثيلي واخروج من الدور للحديث إلى الجسهور ، وعلى إبراز الأداء التشغيلي كفعل صعب وشاق عا يسهم فى كسر الإيهام ، وإبراز حقيقة الشخصيات من التمثيل مونولوجاتها . إن عرض حالة الرغبة الدائمة لا يكتنفى بأن يقدم لنا أحداث عبر مونولوجاتها . إن عرض حالة الرغبة الدائمة لا يكتنفى بأن يقدم لنا محسوعة من الأصوات ووجهات النظر المختلفة التي تضع جنباً إلى جنب قصصاً متصارعة ، أو احتمالات سردية عديدة متنافرة ، بل يبرز لنا أيضاً عملية الأداء متصارعة ، أو احتمالات سردية عديدة متنافرة ، بل يبرز لنا أيضاً عملية الأداء المسرحي كعدث أنى وقعل مقصود .

ومثل هذا الاتشغال بعملية ميلاد العرض ، و إبراز فعل الأداء أثناء الأداء ، يتضح أيضًا في عروض فرقة "ووستر" ، ففي عرض عقال الهلوسة (ـL.S.D.) يجمع الشهد النهائي بين تدريبات الباليه ورقصة "الفلامينكو" وذلك مين يتطوع أربعة أعضاء من الفرقة للقيام بالرقص بدلاً من فرقة رقص محترفة كان من المفترض فيما يبدو أن تصل لتقدم هذه الفقرة ولم تفعل . وفي معرض تعليقها على هذا الشهد ركزت "لوكونت" على اللحظة التي يبرز فيها فعل الأداء أثناء الأداء قائلة :

كانت رؤية المثل وهو يخرج من الصف ليستعد لأداء الرقصة التالية

ومشاهدة هذا القحول وهو يحدث أمام أعيننا أكثر لحظات العرض إثارة وروعة بالنسبة لي . لقد كان الرقص في مذا الشهد يلعب علي فكرة التحول هذه ، وتغيير قناع الشخصية ، وهذا هو العني الحقيقي للرقص. فنوع الرقصة التي يؤديها الراقص لا يهم بل اللهم هو كيف يؤديها (١٦)

وقد توسلت فرقة "ووستر" إلى إبراز عملية الأداء في عروضها بوسائل عدة مثل وضع الممثل لقطرات من الجلسرين في عينيه أمام المتفرجين قبل البكاء في عرض عقال المهلوسة أو ارتداء المسئلين لنظارات تحبجب الرؤية أثناء الأداء في عسرض ١ و ٩ بالإضافة إلى استخدام أساليب أداء متنافرة . ويفضى هذا الإبراز المتعمد لعملية الأداء نفسها في عروض الفرقة إلى خلخلة العرض المقدم ، فكأن العرض يحاكى تفسم محاكاة ساخرة .

ومن الواضح أن عروض فرقة "ووستر" و"فينلى" تسعى في بناتها إلى منع بلورة أي معانى محددة مستقرة إزاءها ، بل وقضى في هذا السعى إلى حافة الخط . لكنها رغم معانى محددة مستقرة إزاءها ، بل وقضى في هذا السعى إلى حافة الخط . لكنها رغم ذلك تحمل دلالة سياسية مؤكدة تتجلى في مقاومتها لإغلاق النصوص بصورة نهائية لا تسمح بالإضافة أو المراجعة ، وفي تعريتها لطبيعة فعل السرد وإنشاء النصوص ، والنتائج التى تترتب عليه . ولا تتخذ هذه المقاومة صورة التعبير ضمنًا عن معنى أو المنسمون خاص أو الإفصاح عن وجهة نظ معينة ، بل تظهر في شكل تقريض الفرضيات المسلم بها أيًا كانت ، وزعزعة كل ما قد يبدو للجمهور مألوبًا ومعروبًا من قبل . والعرض المسرحى حين يشحقق وفق هذا الأسلوب الذي يحيله إلى سلسلة من أفعال التدخل والتقريض والخلخلة ، فإنه يقاوم أيضًا محاولة فصل "معانيه" أو قيمته السياسية عن سياقاتها المباشرة . ويحمل مفهوم "لوكونت" عن التأثير السياسي لأعصال فرقة "ووستر" التي تقودها أصداء من هذه الفكرة ، فقد قالت في معرض عقار التعليق على احتمامها بمسرحية البوتقة (لأرثر ميللر) التي وظفتها في عرض عقار المهاسة :

لقد أحسست أن باستطاعتنا تقديم هذه للسرحية أفضل من أية فرقة

أخري على وجه الأرض وذلك لأننا ندرك السافة التي تفصلنا عنها بصورة خاصة . إنها مسرحية سياسية تنتمي إلي زمن لخر بعيد وتستمد قوتها من الوقف الذي كتت فهه لا من علاقاتها الداخلية . إن (١٧١) أعمالنا كثيراً ما تبدأ على هذا النصو (١٧١)

ومن الواضع أن مثل هذا الوصف للقيمة السياسية لبعض أنواع الاستراتيجيات الشكلية لا يقتصر على أعمال الفنانين الذين ذكرتهم . واتساقًا مع هذا ، وكما أكد "ليوتارد" ، فإننا لا نستطيع أن نقص مفهوم الأعمال السياسية على تلك الأعمال التي تطرح صراحة موضوعات وصوراً سياسية واجتماعية . ولما كانت عروض "فينلي" وفرقة "ووستر" تحاول تقويض "المعانى" السائدة ، وتنجح في معرض هذا في خلخلة التقسيمات الهرمية التراتبية والفرضيات التي من شأنها أن تُعرف وتُثبِّت الحدود الشكلية والتسمية لهذه العروض ، فإنها في هذا الجانب من نشاطها تشبه أعسال "كابرو" و "جورج برشت" و فعرقمة "جادسون" للمسمرح الراقص ، بل ونجد في استراتيجياتها الفنية أصداءً من هجومهم على ثبات العمل الفني واستقرار دلالته . فرغم أن أعمال "كابرو" و"برشت" وفرقة "جادسون" لم تلجأ على مستوى الشكل إلى استراتيجية اقتباس "النصوص" لتقريض سلطتها ، فإنها كانت تتدخل في مسار قراءة العرض ، وتلعب على رغبة الشاهد في "اكتمالُ النص" واغلاقه ، وتراوغها . ورغم أنها لم تحاول توظيف السرد إلا أنها عمدت إلى إثارة حيرة المتفرج إزاء معنى ومرتبة ما يراه في المرض وتحدت من خلال ذلك سلطة "العمل الفني" كنص وأثارت حولها الشكرك . وهكننا أن نضع مثل هذه العروض جنبًا إلى جنب مع مفهوم "ليوتارد" عن دلالة انتهاك الحدود الجمالية والمضي في مقاومة "وهم" الاكتمال الشامل ، وهي المقاومة التي يدعو إليها . لقد قال "ليوتارد" إن "الثمن الذي تدفعه مقابل هذا الوهم هو الرعب" ، وخلص إلى أن :

القرنين التاسع عشر والعشرين قد منحانا من هذا النوع من الرعب ما - يكفينا ويزيد عن طاقتنا . لقد دفعنا ثمن حنيننا إلي الكل والواحد، وكان ثمناً باهقاً بما يكفي ... والآن دعونا نعلن الحرب علي الوحدة (٦٣) . الكلية

وأخيراً فإننى أغنى أن تدفعنا الأفكار التى طرحتها فى الجزء الأخير من هذا الفصل إلى إعادة تأمل الأعمال التى ناقشها هذا الكتاب والتى رغم ابتعادها بدرجة أو يأخرى عن "المضامين" السياسية والاجتماعية تحاول أن تعرقل السعى التلقائي إلى إغلاق التصوص . ولعلى فى هذه الرغبة أقاوم بدورى إغلاق "نص" هذا الكتاب .

الخاتمة

مابعد الحداثية والفنون الأدائية

إن مصطلع ما بعد الحداثة كما يطرحه هذا الكتاب لا يصف خاصية ترتبط يشكل معين أو لغة معينة . وإذا اتفقنا على أن مابعد الحداثة في مجال الفن تتحقق في صورة "حدث" قلق ، غير مستقر ، يتولد من عملية مساطة حادة وعنيفة ، تلقي يظلال الشك على كل شيء ، بما في ذلك نفسها ، تصبع إحدى خصائص ما بعد الحداثة هي مقاومة أي تحديد بسبط لوسائلها وأشكالها . وسواء اعتبرنا ما بعد الحداثة سعباً لتقويض "الأساس" و "المؤسسة" أو سعباً نحو إيجاد أساس جديد أو قاعدة مختلفة ، يصبح من الأجدى لنا أن ننظر إليها باعبتبارها لال ايتجد عن استراتيجيات خاصة تنشط كستجابة لعدد من التوقعات المهينة . فأي محاولة لحصر وتحديد وسائل ما بعد الحداثة أو السائنة إغا تعنى إغفال الطبيعة التلقة ، غير أولاستقرة ، التي غيز ما بعد الحداثة في رأى البعض ، ومن ثم ، وضمنا ، العودة با بعد الحداثة إلى الوراء وإلى أصولها في الحداثة (وعلى هنا يصبح من المنطقي أن تتخلى عن محاولة وصف ما المعلقية ، ونوجه اهتمامنا إلى رصد وتتبع تجلياتها عن محاولة وصف "مابعد الحداثية" ، ونوجه اهتمامنا إلى رصد وتتبع تجلياتها وماساتها المديدة الموعة ، وأن نُسلم بوجود أنواع من ما بعد الحداثية ، وبرجود وسائل متعددة بإحمائها الكشف عن أنواع معينة من الأحداث التي تحمل احتمالات

وهذه النظرة إلى ما بعد الحدائية باعتبارها مجموعة من التجليات والمارسات العديدة المنوعة هى أنسب مدخل لتناول تلك الأنواع من العروض والأنشطة الغنيسة المنوعة التى تفسد وتقوض التقسيمات والتصنيفات الغنية التقليدية ، أو التى تستدعى الأغاط السائدة فى رؤية وقراءة وفهم الأعمال الغنية ثم تعارضها وتقاوم سلطتها ، ولهذه الأسباب يمكن استخدام المناظرة الدائرة حول مابعد المدائية كإطار من الأفكار التى نستطيع من خلالها سير أغوار واختبار ذلك التوجه الغنى العام نحو فن المسرح ، وهو توجه ينبع من منهج فى الحساسية والمارسة يقرع على تداخل المعارف والفتون والعلوم . أضف إلى ذلك أن تعريف العمل الفنى مابعد الحداثى بإنه "حدث ما بعد حداثى" يسمح لنا باستكشاف الروابط والعلاقات بين أنواع عديدة من الأعمال التى تختلف عن بعضها البعض بصورة واضحة لكنها تلتقى فى محاولتها جميعًا إبراز الظروف المتقلبة ، والاتفاقيات القلقة المؤقتة بين الفنان والجمهور ، وهى الظروف والاتفاقيات التى يعتمد عليها العمل الفنى فى تحقيق وجوده ومعانيه .

لكن هذا التوجه إلى الكشف عن حلقات الوصل بن عدد من الأشكال والمارسات والأفكار المختلفة لا يعني أن هذه الدراسة تحاول أن ترصد الروابط والصلات بين "مابعد الحداثية" و"الفنون الأدائية" بصورة عامة وموضوعية قامًا ، فمفهوم "مابعد الحداثة" كما يرد في هذا الكتاب مفهوم محدد و"مقيد" بصورة واضحة لخدمة أهداف الدراسة وتوجهها . ويترتب على هذا منطقيًا أن أي مشروع يسعى إلى إنتاج حالات القلق والتذبذب والحيرة التي ترتبط بممارسات "مابعد الحداثة" لابد وأن يحمل داخله أيضًا دعوة إلى مساءلة واستجواب شروطه وحدوده هو ذاته . وعلى هذا يستطيع أي قاريء لهذه الدراسة أن يعترض على إغفالها لبعض الأعمال الهامة ، وأن يرى في هذا الإغفال محاولة لفرض نظرة مهيمنة ، وسعيًا ضمنيًا مستقرًا إلى تحديد أشكال وأفكار ووسائل مابعد الحداثة . لكن ما يرد في هذه الدراسة بخصوص فنون الأداء - حتى وإن لم تتناولها الدراسة بالتفصيل - قد يُمكِّن القارىء من الاستفادة من توجهها نحو التصنيف مع معارضته في نفس الوقت . فمثلاً قد يرى القارىء أن عرض "لورى أندرسن" (Laurie Anderson) المسمى الولايات المتحدة (١٩٨٣) لا يكن قراءته كعرض يقوم على تدمير النسق السردي - كما يحدث في عروض فرقة "ووستر" - أو كعرض بهاجم فاعلية العلامة كعروض "ربتشارد فورمان" ، ويخلص إلى أن العرض لا يستجيب للوصف والتحليل وفقًا لأي من النموذجين . ورغم ذلك يستطيع القاريء أيضًا أن يتأمل سياسة "أندرسن" في توظيف الصور الشعبية الشائعة ثم إزاحتها ، وروايتها لعدد من القصص المتناقضة حول هذه الصوري في ضوء هذين النوذجين مستفيداً من غييز الدراسة للفروق بينهما ومعارضًا لها في نفس الوقت . بل إن القارىء قد يتبين أيضًا ضربًا من التناقض بين خاصية مقاومة التصنيف التي ينهض عليها مفهوم ما بعد الحداثة في هذه الدراسة ، وبين تمييز الدراسة الضمني للعرض الأدائي المسرحي الطابع باعتباره "صيغة أولية وأساسية لمارسات مابعد الحداثة". فالقول بأن تجليات "مابعد الحداثة" تتحقق في صورة عرقلة وتقويض الخطاب وطرائق التحشيل أو التصوير يتنافى مع أي محاولة للربط بينها وبين أسلوب بعينه أو شكل خاص أو صيغة محددة . وإذا كان "الحدث ما بعد الحداثي" يتحقق في شكل هروب من "معطيات" الواقع وتقويض لها ، إذن فمن العبث أن نحاول تحديد وتعريف أشكاله "معطيات" الواقع وتقويض لها ، إذن فمن العبث أن نحاول تحديد وتعريف أشكاله بصورة نهائية قاطمة ذات جدوى . وفي هذه الحالة لابيقي أمامنا سوى أن نُعْرف أعمال مابعد الحداثة بأنها عارسات تتخذ أساليب ووسائل مختلفة ، ويتحقق كل منها "كحدث ما بعد حداثي" لمظة أن يبدأ العمل في معارضة وتقويض الحدود الغنية التي وضعها لنفسه في البداية ، وعرقلة مساره كنص نحو الاكتمال والانفلاق . ومثل هذا التعريف لا يدعى أنه قد توصل إلى كنه أو جوهر مابعد الحداثة ، لكنه يقدم فقط إطاراً أو أساساً للمناقشة يكن الاختلاف حوله .

إن استخدام الدراسة لبعض مارسات مابعد الحداثة كمادة للوصف والتبحليل قد
لايمنى بالضبط تعريف مابعد الحداثة ، وإن كان يعنى "حصر" المسطلح عن عمد فى
نطاق معين وتضييق حدوده . ومثل هذه المحاولة لتحديد مجال معين للمصطلح هى
أشبه بنشاط محلى يعترف ضمناً بحدوده وقصوره بقدر ما يجاهد لحصر المناظرة حول
مابعد الحداثة داخل إطار محدود . إنها محاولة لا تسعى إلى تلخيص مابعد الحداثة
في تعريف شامل ، جامع مانع ، ومن ثم امتلاك المصطلح – أي حصره في تعريف معين
يصنف الممارسات ويحدد أشكالها ، يل هي محاولة تسمى باستمرار إلى مساءلة
فرضياتها وحدودها ومسلماتها . وتنمن هذه الدعوة المستمرة إلى مساءلة الفرضيات
والحدود مع مفهوم ما بعد الحداثة كما يتناوله هذا الكتاب أكثر من أي تعريف محدد
للامح وأشكال مابعد الحداثة ، فهى دعوة إلى مقاومة أية محاولات لإعادة مابعد
الحداثة إلى الأسس والقواعد التي تسعى إلى تقويضها .

الهوامش

هوامش القدمة

G. Vattimo, The End of Modernity (Oxford. 1988) p.2. -1

J.B. Alter, 'A Critical Analysis of Suzanne انظر ملى سبيا المثال K. Langer's Dance Theory', Dance Research Annual, vol. XVI (1987) pp. 110-19; and M. Sheets-Johnstone, 'On the Nature of Theories of Dance', CORD Dance Research Annual, vol. X (1979) pp. 3-29.

هوامش القصل الأول

ا- رغم أن ظهرر وغو فن التصميم مابعد الحداثي يمكن رصد بدايته في المصال "ربرتو فنتورى" في بداية الستسينات (انظر ,R. Venturi أصمال "ربرتو فنتورى" في بداية الستسينات (انظر ,Complexity and Contradiction in Architecture (New York) . 1966 إلا أن "بورتوجيزي" يرى أن فن التصميم الحداثي قد انتهى مع المعام المعانية أما" تشارلز جنكس" فيسؤكد في كسابه نقال أن المعام المعام " Post-modernism ? 2nd edn (London , 1987) المستخفاف أن موت الحداثية وظهور مابعد الحداثية قد حدث حين دمرت البناية السكنية المسكنية المسحاد "برويت إيجو" بالديناميت في مدينة سانت لويس عام ١٩٧٧ .

P.Portoghesi , Postmodern : The Architecture of -7 Postindustrial Society (New York, 1982) p. 11.

۳- نفسه ص ۱۲

- ٤- نفسه ص ٧ .
 - ٥-- نفسه .
- U.Conrads, Programmes and Manifestos on

 -7

 Twentieth Century Architecture (London, 1970) p. 74.
- C. Jencks, Post-modernism: The New Classicism in -Y
 Art and Architecture (London, 1987) p.330.
- H.Klotz, The History of Postmodern

 Architecture (London, 1988) p. 421.
- 2. A condition of the condition of the
- Jencks. Post-modernism. p. 268

- -1.
- ١١- نفسه ص ٢٧١ .
- ۱۲- نفسه ص ۲۷۲ .
 - ۱۳- نفسه .
- ١٤- نفسه .

HEGA ACEXANDRIA

٦١- نفسه ، ص ٣٤٥ .

۱۷ – تفسد ، ص ۳٤۰ .

۱۸ - نفسه ، ص ۳٤٥ .

Conrads, Programmes and Manifestos, p. 95.

Klotz, History of Postmodern Architecture, p. أنظر -۲۰ 20.

Conrads, Programmes and Manifestos, p. 25.

Le Corbusier, Towards a New Architecture - ۲۲ (London, 1927) p. 20.

L. Hutcheon, A Poetics of Postmodernism (London, -YT 1988) p. 3.

. ۹۲ تفسه ، ص ۹۲ .

۲۵- نفسه ، ص ۱۰۸ .

۲۱- نفسه ، ص ۱۰۷ .

J. Kalb, 'Ping Chong: From Lazarus to Anna - YV into Nightlight', Theater, vol. XIV, no. 2 (1983) pp. 68-75, esp. p. 68.

N. Carrol. 'A Select View of Earthlings: Ping Chong', -YA

Drama Review, vol. XXVII, no. 1 (1983) pp. 72-81.

H. Papaport, "Can You Say انظر على سبيل المثال Hello?": Laurie Anderson's United States', Theatre Journal, vol. XXXVIII, no. 3 (1986) pp. 339-54.

W.W. Demastes, 'Spalding Gray's انظر على سبيل المثال -٢٠ Swimming to Cambodia and the Evolution of an Ironic Presence', **Theatre Journal**, vol. XXXXI, no. 1 (1989) pp. 75-94.

N. Kaye, 'Richard Schechner: Theory and انتظار المادة. Practice of the Indeterminate Theatre', New Theatre
Quarterly, vol. V, no. 20 (1989) pp. 348-60.

Hutcheon, Poetics of Postmodernism, p. 11.

J. Derrida, of Grammatology (London, 1976) p. 7. - TT

Derrida, Of Grammatology, pp. 27-73.

H. Foster, 'Wild Signs: the انظر على سببيل المثال Breakup of the Sign in '70s Art', in J. Tagg (ed.), The Cultural Politics of Postmodernism (New York, 1989).

J. Baudrillard, The Ecstasy of Communication (New -ray York, 1987) p. 11.

J.F. Lyotard, The Postmodern Condition: A Report - TV

on Knowledge (Manchester. 1984) p. xxvii.

۳۸- نفسه ، من xxiv.

B. Readings. Introducing Lyotard: Art and Politics - 74 (London. 1991) p. 69.

. ٤٠- نفسه ، ص ٧١ .

O. Paz, Children of the Mire (Harvard, Mass .. انظر .. 1974) , Ch. 1 : 'A Tradition Against Itself' .

Lyotard. Postmodern Condition. p. 79.

-58

Readings. Introducing Lyotard. p. 74.

-£ Y"

Baudrillard . Ecstasy of Communication. p. 11. - £ £

- T. Dochertty. After Theory: Post-modernism / انظر ٤٥ Post-Marxism (London . 1990).
- U. Eco. Reflections on "The Name of the Rose" -£7 (London. 1985) p.67.
 - S. Lash. Sociology of Postmodernism (London. 1990) & V p. 157.

٤٨- نفسه ، ص ١٧٣ .

M.Fried. 'Art and Objecthood', in G. Battcock انظر (ed.), Minimal Art: A Critical Anthology (New York, 1986).

هوامش القصل الثاني :

S. Banes, Democracy's Body: Judson انظر مثلا – ا Dance Theater. 1962-1964 (Ann Arbor, Mich., 1983); and R. Goldberg, Performance Art (London, 1988) pp. 141-3.

C.Greenberg, "American-type" Painting'. -Y
in C.Greenberg, Art and Culture: Critical Essays (Boston,
Mass., 1965) p. 210.

C.Greenberg, 'After Abstract Expressionism'. -r Art International, vol, VI, no, 8 (1962) pp. 26-30, esp. p. 30.

Greenberg, "American-type" Painting'. p. 209.

۰- نفسه ، م*س* ۲۱۰ .

C.Greenberg, 'After Abstract Expressionism'. -- T Art International, vol, VI, no, 8 (1962) pp. 26-30, esp. p. 30.

C.Greenberg, 'Modernist Painting', Art and –v Literature, vol. 4 (1965) pp. 193-201, esp. p. 194.

٨- نفسه ، ص ١٩٣ .

- بنقسه ، ص ۱۹۵ .

C.Greenberg, "Avant-garde and Kitsch', in Greenberg, -1-Art and Culture, pp. 5-6.

Greenberg, 'Modernist Painting', p. 200.

V. Acconci, Recorded documentation by Vito -\footnote{V} Acconci of the exhibition and commission for San Diego State University, April-May 1982 (audio cassette) (San Diego, Cal., 1982).

M.Fried, 'Art and Objecthood', in G.Battcock (ed.), -\r'
Minimal Art: A Critical Anthology (New York, 1968)
p.125.

L. Alloway, 'Rauschenberg's Development', in -\A Smithsonian Institute, Robert Rauschenberg (Washington, D.C., 1976) P.3.

۱۹- نفسه ص۵.

Greenberg, 'After Abstract Expressionism'. P. 26.

M. Crichton, Jasper Johns (London, 1977) p. 40. -- Y1

A. Kaprow, Assemblages. Environments -YY and Happenings (New York, 1966) p. 159.

۲۳- نفسه ، م*ن ۱*۳۵ .

72- تقسه ، ص ۱۲۹ .

70- ظهرت جماعة "فلاكسوس" في البداية في نيويورك عام 1971 تمت قيادة منظمها "جورج ماكيوناس" وكان صاحب قاعة عرض للأعمال الفنية ، بعد ذلك تحولت "فلاكسوس" إلى عنوان عمل تحته عدد متزايد من الفنانين الأمريكين والأوروبيين فقدموا الحفلات الموسيقية ونشروا العديد من الكتب وخطط العمل . وقد اتسمت هذه الحركة قبل أي شيء بنزعتها الانتقائية وبعدها عن الرسميات ومن ثم ربما كان من الأفضل أن نصف "فلاكسوس" بأنها أسلوب في العمل بشير إلى حساسية معينة .

The Reuben Gallery, George Brecht: toward -Y1
Events, announcement of exhibition (New York, 1959).

C. Oldenburg, Store Days (New York, 1967) p. 200. -YV

M.Kirby, Happenings (New York, 1965). انظر –۲۸

J.Cage, 'An Interview', انظر على سبيدل النال ۲۹ Tulane Drama Review vol. X, no.2 (1965) pp. 50-72.

Fried, 'Art and Objecthood', p. 124.

٣٠- انظر

Fried, 'Art and Objecthood', pp. 123-4.

-11

D. M. Levin. 'Postmodernism in انظر على وجه الخصوص ٢٢ Dance: Dance Discourse, Democracy', in H.J. Silverman (ed.), Postmodernism-Philosophy and the Arts (London, 1990).

إن "ليقين" يوظف أراء "جرينبرج" و"فريد" ليدلًا على أن العمل الصدائى هو عمل يكشف ويتأمل ويعمل على إزاحة الظروف والعوامل التى انتجت تعريف العمل الفنى تحت مجموعة من الظروف التاريضية العارضة . ويعضى "ليقين" ليقول أن تفكيك العمل المدائى للأعمال الفنية المديثة يشتمل فى البداية على مرحلة مابعد حداثية أولية لاتلبث أن تفضى إلى ما بعد المداثية الحداثية فى الفن بأنها انفصال عن المديث تلاه تطور تاريخى عام .

Fried, 'Art and Objecthood', p. 123.

A. Kaprow, 'Self-Service: a Happening', **Drama** -YE **Review**, vol. XII, no. 3 (1968) pp. 160-4, esp. pp. 161-4.

R.Kostalanetz, The Theatre of Mixed Means (New York, 1968). p. 112.

Kaprow, Assemblages, Environments and - ٣٦ Happenings, p. 193.

A.Kaprow, 'Education of the Un-artist, Part Two', Art -rv News, vol. LXXI, no. 3 (1972) pp. 34-9, 62, esp. p. 35.

A.Kaprow and R.Schechner, 'Extensions in Time and -YA Space'. **Drama Review**, vol. XII, no. 2 (1968) pp. 153-9, esp. p. 154.

٢٩- تقسه ، ص ١٥٣

Kaprow, 'Self-Service: a Happening', pp. 160-4 . - ٤. - المسلم ، ص ١٦١ .

Kaprow and Schechner, 'Extensions in Time – £Y and Space', p. 154.

٤٣- نفسه .

A.Kaprow, 'The Happenings are Dead: Long Live the -££ Happenings', Artforum, vol, IV, no. 7 (1966) pp. 36-9, esp. p. 39.

٥٥ – تفسه .

13- نشر "جورج برشت" عمله المسمى ثلاثة أحداث مائية في أول

George Brecht's Water Yam (Fluxus : New الأمر تحت عنوان York, ١٩٦٢).

ويذكر برشت أن النسخة الأولى كانت ٢٠ بطاقة ثم ازدادات في النسخة الثانية إلى ١٠٥ أو ١١٠ بطاقة . والمسادر الأخرى لأعمال "برشت "تتضمن :

H.Ruhe (ed.), Fluxus: the most radical and experimental art movement of the sixties (Amsterdam, 1979); and Film Culture, vol. 43 (1966).

H.Martin, 'An Interview with George Brecht by Henry - & Martin', in H. Martin, An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire (Milan, 1978) p. 84.

I. Lebeer, 'An Interview with انظر على سبيل المثال George Brecht by Irmilene Lebeer', in Martin, An Introduction to George Brecht's Book. p. 87.

21 من مراسلاتي مع الفنان في ديسمبر ١٩٨٣ .

Martin, An Introduction to George Brecht's Book. pp. -o. 27-8.

G.Brecht and A.Kaprow, 'Excerpts from a discussion -61 between George Brecht and Allan Kaprow entitled; "Happening and Events", in H. Sohm (ed.), Happenings and Fluxus (Cologne. 1971) pages unnumbered.

Martin, An Introduction to George Brecht's Book. p. -or 10.

M.Kirby, Happenings (New York, 1965) p. 21.

-01

Lebeer, 'Interview with George Brecht'.

-05

A.Kaprow, 'Non-theatrical Performance', Artforum, -00vol. XIV, no. 9 (1976) pp. 45-51. esp. pp. 49-50.

Martin, An Introduction to George Brecht's Book. pp. -07 10-11.

J.Van der Marck, 'George Brecht: an Art of Multiple -oV Implications', Art in America, vol. LXII, no. 4 (1974) pp. 48-57, esp. p. 51.

Martin, An Interview with George Brecht by Henry -OA Martin', pp. 77-8.

۵۹- نفسه ، م*ن ۷۷* .

M.Alocco and B. Vautier, 'A Conversation About -1.

Something Else: an Interview with George Brecht by Marcel Alocco and Ben Vautier', in Martin, an Introduction to George Brecht's Book, pp. 69-70.

M. Nyman, 'An Interview with George Brecht by
Michael Nyman', in Martin, An Introduction to George
Brecht's Book, p. 120.

هوامش القصل الثالث

N.Kaye and M. Kirby, unpublished interview, New -Y York, April 1990.

M.Feingold, 'An Interview with Richard Foreman', -r Theatre, vol. VII, no. 1 (1975) pp. 5-29, esp. p. 25.

٤- نفسه ، ص ١٠

N.Kaye, 'Bouncing Back the Impulse: an Interview with -o Richard Foreman', **Performance**. vol. 61 (1990) pp. 31-42. esp. p. 32.

S.Brecht, The Theatre of Visions (Frankfurt am Main. -1 1978) pp. 21-2.

٧- تفسه ، ص ٢٦ .

۸- تقسه ، من ۲۸ .

۹- تقسه ، ص ۶۵ .

R.Foreman. 'How to Write a play', in R.Foreman -1.

, Reverberation Machines : The Later Plays and Essays (New York, 1985) p. 222.

M.Kirby, 'Structural Analysis / Structural — 11 Theory', . Drama Review. vol. XX, no. 4 (1976) pp. 51-68. esp. p. 53.

R.Foreman, Pandering to the Masses:

A Misrepresentation, in B. Marranca (ed.), The Theatre of Images (New York, 1977) pp. 15-36.

ا - تفسه من ۲۱ .

۱۵- نفسه ، ص ۱۱ .

۱۱– نفسه .

17-ئفسە:

K.Davy, 'Review: Foreman's Pandering', انظر –۱۸ **Drama Review**, vol. XIX, no. 1 (1975) pp. 116-17, esp. p. 117.

Marraanca (ed.), The Theatre of Images, p. 12. -11

R.Foreman, 'How Truth ... Leaps (Stumbles) Across -Y.

-41

-77

-17

-48

Stage', p. 198.	
R.Foreman, Ontological-Hysteric: Manifesto II, in Davy (ed.), Richard Foreman: Plays and Manifestos, 137.	_۲0 p.
اسه ، من ۱٤٥ .	⊔ – ۲7
Foreman, 'How to Write a Play', p. 224. القصل التجديد في الرقص مجال التجديد في الرقص المقصل الفامس) ساهم منهج الصادفة بصورة كبيرة في صركة "فاركسوس" والعديد من عروض الهابننج (أو مسرح عدة الصية). وقد وظف جورج برشت أساليب "كيدج" في اعماله.	(انظر أعمال الواق
Foreman, Ontological-Hysteric Manifesto I, P. 68.	-71
R.Foreman, '14 Things I Tell Myself', in Foreman, Reverberation . Machines, p. 215 .	-1".
Foreman, 'How Truth Leaps (Stumbles) Across	-11

Stage', in Foreman, Reverberation Machines, p. 198.

R.Foreman, 'How I Write My (Self: Plays', Drama

Review, vol. XXI, no. 4 (1977) pp. 5-24. esp. p. 21. Foreman, Ontological-Hysteric Manifesto I, P. 76.

Foreman, 'How I Write My (Self: Plays)', p. 13.

Foreman, 'How Truth ... Leaps (Stumbles) Across

K.Davy, 'Foreman's Vertical Mobility and Pain (T)',	-12
Drama Review, vol. XVIII, no. 2 (1974) pp. 26-37, esp.	p.
34	

۲۲- تقسه ، من ۲۵ .

Kaye, 'Bouncing Back the Impulse' p. 34.

Foreman, Ontological-Hysteric Manifesto I, P. 68 - 70

K. Davy, 'Kate Manheim on Foreman's Rhoda', Drama-ra Review. vol. XX, no. 3 (1976) pp. 37-50, esp. p. 43.

۳۷– تقسه ،

۲۸- نفسه .

Foreman, Ontological-Hysteric Manifesto I, P. 70. - TI

Foreman, Ontological-Hysteric Manifesto II, P. 143. -£.

Kaye, 'Bouncing Back the Impulse' p. 39.

Foreman, 'How to Write a Play', p. 229.

Kaye and Kirby, unpublished interview. -17

٤٤ نفسه .

M.Kirby, First Signs of Decadence (Schulenburg, -10 1986) p. xiii .

۲۱ - تفسه ، ص ۲

	<i>٤٧-</i> تقسه ، م <i>ن ۱</i> ۳ .
Kaye and Kirby , unpublished interview .	-EA
M.Kirby, First Signs of Decadence, p. x.	-£4
	۵۰- نفسه ، من ۸ .
Kaye and Kirby , unpublished interview .	-01
M.Kirby, First Signs of Decadence, p. 19	. –oY
	۵۳ – نفسه ، ص ۲۶ .
	٥٤ - نفسه ، ص ١٥ .
	٥٥ – نفسه ، من ۲۰ .
	۵۱ – نفسه ، م <i>ن</i> ۹ .,
Kaye and Kirby, unpublished interview.	-aV
M.Kirby, First Signs of Decadence, p. 13	. –oA
	09 تقسه ، ص ۱۹ .
	۲۰- نفسه ، ص ۳۶ .
	۲۱– نفسه ، ص۲۲ .
Brecht, Theatre of Visions, pp. 54-5.	-77
	۱۳- نفسه ، ص ۵۰ .

L.Shyer, Robert Wilson and his Collabora (New York, 1989) p. 6.	tors –٦٤
Brecht, Theatre of Visions, p. 115.	-70
O.Trilling, 'Robert Wilson's Ka Mountain', Drama Review,vol. XVII, no. 2 (1973) pp. 33-4	–11 47, esp. p. 44.
Shyer, Robert Wilson, p. 7.	− 7 <i>Y</i>
Brecht, Theatre of Visions, p. 55.	-TA
Trilling, 'Robert Wilson's Ka Mountain', p. 4	411
Shyer, Robert Wilson, pp. 6	-V.
Brecht, Theatre of Visions, p. 55.	-V1
	۷۲–نفسه .
04-07	۷۳- نفسه ، من ا
. • ^	٧٤- نفسه ، ص

٧٨- استخدم ويلسون في أعماله الأولى فرقة متغيرة من المؤيين غير المدربين ، ووظف خصائص ممثليه المميزة في بناء كولاجاته باعتبارها عناصر عشر عليها في المياة . انظر على وجه الفصيوم: bhyer, Robert Wilson; and B. Simmer 'Sue

۷۰ نفسه ، من ۲۱۰ . ۷۱ - نفسه ، من ۲۹۰ . ۷۷ - نفسه ، من ۱۷۲

Sheehy', Drama Review . vol. XX, no. 167-74.	(1976) pp.
Brecht, Theatre of Visions, p. 420.	-V1
. 21	.ا/- تقسه ، م <i>ن</i> ۹
J. Donker, President of Paradise: A to account of Robert Wilson's the CIVIL warS 1985) pp. 23-4.	
the King of Spain in The King of Spain (196). Sigmund Freud in The Life and Times of (1973), Queen Victoria in A Letter for (1974), Einstein in Einstein on the Beach (Edison in Edison (1979) and Abraham Linco CIVIL warS (1984).	Joseph Stalin Jueen Victoria (1976), Thomas
A Letter for Queen Victoria (1974) and The Golden Windows (1982).	٨٣ - مـشــــــــــــــــــــــــــــــــــ
Shyer, Robert Wilson, p. 80.	-A£
Brecht, Theatre of Visions, p. 274.	-10
. YI	۸۱– نفسه ، ص ۸
Shyer, Robert Wilson, p. 216.	-AV
Donker, President of Paradise, p. 117.	-11
Brecht, Theatre of Visions, p. 420.	11

. 1- نفسه ، من ۲۵ .

Foreman, '14 Things I Tell Myself', p. 213.

هوامش القصل الرابع

- L. Horst and C. Russell, Modern Dance Forms

 -1
 (San Francisco, 1961) p. 16.
- M. B. Siegel, 'Modern Dance at : انظر على سبب للشال Y Bennington : Sorting It All Out', Dance Research Journal, vol, XIX, no. 1 (1987) pp. 3-9.
 - ٣- تفسه .
 - J. H. Mazo, Prime Movers (London, 1977) p. 121. -£
 - ٥- نفسه ، ص ١٢٢ .
 - ۲- نفسه ، من ۱۸۶ .
- S. L. Foster, Reading Dancing: Bodies and Subjects in -V Contemporary American Dance (Berkeley, Cal., 1986) p. 150.
- Horst and Russell, Modern Dance Forms, p. 23.
 - 4- تفسه ، ص ۲۶ .
 - . ۱- نفسه ٥ .
- S.Banes, Democracy's Body: Judson : انظر ۱۱ Dance Theater, 1962-1964 (Ann Arbor, Mich., 1983) p. 3.
 - ۱۲- تغسه ، ص ۲ .
 - ۱۳- نفسه ، م*ن ۱۸* .

12- تقسه .

- S. Banes, Terpsichore in Sneakers: Post-modern -10
 Dance, 2 nd edn (Middletown, Conn., 1987) p. xiv.
- J. Hendricks (ed.), Fluxus Etc.; The Gilbert : انظر ۱۲ and Lila Silverman Collection (Bloomfield Hills, Mich., 1981) Part 3, a chronology of Fluxus performance.

Banes, Democracy's Body, pp. 131-2 . : انظر الماء الم

M. Fried, 'Art and Objecthood', in G. Battcock (ed.), -1A Minimal Art: A Critical Anthology (New York, 1968) p. 140.

14 - تفسه .

Foster, Reading Dancing, p. xiv.

-۲.

۲۱ - نفسه ، ص ۱۲ .

- C.Sachs, World History of the Dance (New York, -YY 1937) p. 447.
- J. Martin, Introduction to the Dance (New York, 1939) Yr p. 224.

۲۲- تقسه ، ص ۲۲ ،

Horst and Russell, Modern Dance Forms, pp. 13-14. -Yo

۲۱ – تفس ، مر، ۱۳ .

Foster, Reading Dancing, p. xvi.

-17

S. K. Langer, Feeling and Form; A Theory of Art (London, 1853) p. 23.

۲۱- تقسه ، م*ن* ۲۹ ،

۲۰- ثفسه .

۲۱ - تقسه ، من ۲۱ .

۳۲ - تفسه ، ص ۱۲ .

٣٢- تفسه ، ص ٤٥ .

۳۵– تفسه ، ص ۶۱ .

٣٥- نفسه ، ص ٤٥ .

٣٦- تقسه ، ص ٨٤ .

۳۷- تقسه ، ص ۷۱

۳۸- تفسه ، ص ۷۱-۷۲ .

. ۲۷ منفسه ، من ۲۷ .

۵۰- نفسه .

۱۱- تفسه ، م*ن ۷۳*

٤٢- تفسه ، من ١٧٨ .

٤٣- تقسه ، ص ١٧٥ :

J. Martin, The Modern Dance (New York, 1933) p. 84. - £Y

Langer, Feeling and Form, p. 175.

-11

Horst and Russell, Modern Dance Forms, p. 117. -17

۲۶- تفسه ، ص ۱۱۷-۱۱۸ .

هوامش القصل الخامس

S. Banes, Democracy's Body: Judson Dance -1 Theater, 1962-1964 (Ann Arbor, Mich., 1983) p. 1.

- ۲- نفسه ، ص ۲ .
- ٣- تقسه ، ص٧ .
- ٤- تفسه ، ص ٢٩ .
- ۵- نفسه ، ص ۱۱ .
- ۱- نفسه ، م*ن ٤٤* .
- ٧- تفسه ، ص ١٥ .
- ٨- ئفسه ، ص ٥٨ .
- N. Kaye, unpublished interview with John Cage, -1
 London, May 1985.
- J. Cage, 'Experimental Music', in J. Cage, Silence: -1. Lectures and Writings (London, 1968) p. 8.
- J. Cage, 'Lecture on Nothing', in Cage, Silence, p. 111. -11
- J.Cage and D. Charles, For the Birds (London, 1981) -17 p. 153.
 - ١٣- تقسه ، ص ١٨٠ .
 - ۱۶- تفسه ، ص ۲۰۱ .

١٥- تقسه ، ص ٥٢- :

١٦- كاي ، مديث غير منشور .

J. Cage, 'To Describe the Process of Composition Used - 1V in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4', in Cage, Silence, p. 58.

Banes, Democracy's Body, p. 43.

-14

14 - نفسه ، ص ٤٧ .

۲۰- نفسه ،

۲۱ - نفسه ، ص ۹ - ۲۱

۲۲- نفسه ، ص ۲۰ .

۲۳ نفسه ، ص ۲ .

۲۶- تقسه ، م*ن ۱*۸ .

۲۵ - نفسه ، م*ن ۱*-۹

S. Forti, Handbook in Motion (New York, 1978) p. 45. -Y1

۲۷- تقسته ، ص ٤٤ .

R. Morris, 'Notes on Dance', Tulane Drama —YA Review, vol. X, no. 2 (1965) pp. 179-86, esp. p. 179.

A. Livet (ed.), Contemporary Dance (New York, 1978) - Y9 p. 45.

1974) pp. 67-8.

•	۲۰- نفسه ، ص ۲۲ .
•	۳۱– نفسه ، م <i>ن ۱۷</i>
	۳۷– نفسه .
	۳۸- نفسه ، ص ۱۸ .
Foster, Reading Dancing, p. 175.	-74
•	. ٤٠- نفسه ، من ١٧١
Banes, Terpsichore in Sneakers, p. 44.	-£1
Rainer, Work, 1961-73, p. 67.	-£ Y
	٤٣- نفسه .
Banes, Terpsichore in Sneakers, p. 61.	-88
S. Paxton, score and notes for Satisfyin La Terpsichore in Sneakers, p. 71.	over, in Banes, –£0
Banes, Democracy's Body, p. 60.	-£7
700	

Y. Rainer, Work, 1961-73 (Nova Scotia and New York, -TE

Banes, Democracy's Body, pp. 87, 90-1.

٣٠- كاي ، حديث غير منشور .

۳۲ - تفسه ، ص ۲۸ . ۳۳ - تفسه ، ص ۸۲ .

-11

L. Childs, 'Lucinda Childs: a Portfolio', Artforum, vol. - £V 11 (1973) pp. 50-7, esp. p. 50.

٨٤- نفسه .

L.Childs, 'Notes:' 64-74', **Drama Review**, vol. XIX, no, -£9 1 (1975) pp. 33-6, esp. p. 33.

٥٠- نفسه ،

-01

-05

Childs, 'Lucinda Childs', p. 56.

۵۷ - تفسه ، ص ، ۵۵ .

Childs, 'Notes: 64-74', p. 34.

٥٤- نفسه .

٥٥- تقسه ، ص ٢٤-٢٥ .

Livet, Contemporary Dance, p. 44.

-07

E. Stefano, 'Moving Structures' **Art and Artists**, vol. -ov VII, no. 10 (1974) pp. 16-25, esp. p. 17.

D. Jowitt, Dance Beat: Selected Views and Reviews -0A (New York, 1977) p. 117.

T. Brown, 'Three Pieces', **Drama Review**, vol, XIX, --01 no. 1 (1975) pp. 26-32, esp. p. 29.

. ۱- نفسه

٦١- تفسه .

Stefano, 'Moving Structures', p. 20.

-17

R. Morris, 'Some Notes on the Phenomenology of -Tr Making', Artforum, vol. VIII, no. 6 (1970) pp. 62-4, esp. p. 63.

M. Compton and D. Sylvester, انظر على سبيل المثال: -٦٤ Robert Morris (London, 1977) pp. 114-17.

Rainer, Work, 1961-73, p. 125.

-70

. ١٣- نفسه ، من ١١٠ .

٦٧- نفسه ، ص ١٣١ .

هو امش القصل السادس

YOK

XXXIV, no. 2 (1982) pp. 249-52, esp. p. 250. D. Savran, Breaking the Rules: The Wooster Group -7 (New York, 1988) p. 15. ٤- تقسه ، من ٢١ . ٥-تقسه ، ص ٢٢ . ٢- نفسه رمن ٢٠٠. . 18, or items -V Wilder, Our Town, p. 76. -4 1- ئۆستە . . ۱۱- تقسه ، من ۱۱۰ . R. J. Burbank, Thornton Wilder, 2 nd edn (New York, -1) 1978) p. 72. ١٢- تفسه . Wilder, Our Town, p. 89. -11 Savran, Breaking the Rules, p. 25. -12

T. Wilder, Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker (London, 1987) p. 7.

W.Coco, 'Review; Route 1 & 9', Theatre Journal, vol,

Coco, 'Review: Route 1 & 9', p. 251.

Savran, Breaking the Rules, p. 36.

4 ۽ هن ٤٣ .	۱۸- تهسا
. بمن ۵۳ .	11- تفسن
۰ x م <i>ن</i> ۲۱ .	۲۰- تفسا
٠ ۽ ڝ ٤٤ .	۲۱ - تفسنا
ما جاء على لسان "اليزابيث لوكونت" و"رون فوتر" فقد الشريط قبل البدء في عرض طريق (و 1 ، وكان منبعه ثل منهما بطبيعة الأداء في الأقلام الإباحية والرغبة في في منهما بطبيعة الأداء في الأقلام الإباحية والرغبة في ميء خسساص وربعا أيضاً إباحي . انظر: Breaking the Rules, pp. 41-5.	تمتسجیا <i>اهتمام</i> ک
L. Champagne, 'Always Starting Anew: Elizab LeCompte, Drama Review , vol. XXV, no. 3 (19 19-28, p. 25.	
Savran, Breaking the Rules, p. 34.	-48
Champagne, 'Always Starting Anew', p. 25.	-40

Savran, Breaking the Rules, pp. 26-33 . انظر - ٢٦ B. Ostendorf, Black Literature in White America

10- ت**قسه** بص ۲۷ .

-17

-11

۲۷ – انظر:

(Totowa, N.J., 1982) ch. 3.

Savran, Breaking the Rules, p. 10.

Champagne, 'Always Starting Anew', p. 36.

-44

D.Savran, 'The Wooster Group, - انظر على سبيل المثال - ۲۹ Arthur Miller and The Crucible', **Drama Revie**w, vol. XXIX, no. 2 (1985) pp. 99-100.

Savran, Breaking the Rules, pp. 53-4.

-1".

E. Fuchs. 'Staging the Obscene : انظر على سبيل المثال.
Body', Drama Review, vol. XXXIII, no. 1 (1989) pp. 33-58.

C.Schuler. 'Spectator Response: انظر على وجه الفصوص - ۳۲ and Comprehension: the Problem of Karen Finley's The Constant State of Desire', **Drama Review**, vol, XXXIV, no. I (1990) pp. 152-8.

٣٢- نشرت مسرحية ح<mark>الة الرغية الدائمة</mark> في ثلاثة أشكال تع*كس التغير الذي طرأ على العمل أثناء العرض . والمناقشة هنا تتناول* النسخة الأخيرة المنشورة في كتاب فينلي المعنون :

(San Francisco, 1990 مع الإسستسبعسانة أحيانًا بالنسخة السابقة التي نشرت في دورية :

Drama Review , vol. XXXII , no.1 (1988), pp. 139-51.

قوضي هذه النسخة المبكرة يمتوى النص على إرشادات مسرحية وفي هذه النسخة المبروة يمن النص نشرت في كتاب عن المروض الدري من النص نشرت في كتاب عن المروض للدرائية للنساء عام ١٩٩٠ انظر : L. Champagne , Out from الأدائية للنساء عام ١٩٩٠ انظر : Under Texts by women performance Artists (New York, 1990) .

Finley . Shock Treatment, p. 3.

-18

۲۵- تقسه ، ص ٥ .

Finley, 'The Constant State of Desire', p. 140.

Finley, Shock Treatment, p. 9.

Finley, 'The Constant State of Desire', p. 142.

Finley, Shock Treatment, p. 9-10.

. *۱۰ نفسه ، من ۱۰* .

٤١ - تقسه .

٤٢ نفسه ، س ٢٠-٢١ .

J. Dolan, The Feminist Spectator as Critic (Ann - & Arbor, Mich., 1988) p. 67.

M.Robinson, 'Performance Strategies: : \!\!!! \!!! \!!! \!!! \!Interviews with Ishmael Houston-Jones, John Kelly, Karen Finley, Richard Elovich', Performing Arts Journal, vol, X, no. 3 (1987) pp. 31-56.

R. Schechner, 'Karen Finley: a Constant State – £0 of Becoming, Drama Review, vol, XXXII, no. 1 (1988) pp. 152-8, esp. p. 155.

Robinson, 'Performance Strategies' p. 44.

Y. Rainer, Work, 1961-73 (Nova Scotia and New York, -εν 1974) p. 251.

٨٤- تنفسه .

21- نفسه ، ص ۲۵۳ .

. ٢٥٧ مه ، من ٢٥٧ .

P. Hultpn, 'Fiction', Character and Narration: Yvonne -or Rainer', Dartington Theatre Papers, 2 nd series, no. 7 (Dartington Hall, Devon, 1978), pp. 5-6.

Rainer, Work, 1961-73, p. 271.

-04

Hultpn, 'Fiction, Character and Narration', p. 12. - of

N. Kaye, 'Mask, Role and Narrative : an: انظر Interview with Joan Jonas', **Performance**, vols 65-6 (1992) pp. 49-60.

J. Jonas, Scripts and Descriptions (Berkeley, Cal., -on 1983) p. 99.

٥٧ نفسه .

٥٨- نفسه ، ص ١٠٣ .

04- تقسه ، ص ٧-١ .

Schechner, 'Karen Finley', p. 153.

A. Aronson, 'The Wooster Group's L.S.D. (... Just the -11 High Points ...)', Drama Review, vol. XXIX, no. 2 (1985)

pp. 65-77, esp. p. 73.

۲۲ - نفسه ، ص ۲۱ .

J.F.Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on -Tr Knowledge (Manchester, 1984) pp. 51-2.

مراجع مختارة

من أسلوب مابعد الحنالة إلى الفنون الأنائية -

Apignanesi, L., (ed.), Postmodernism (London, 1989).

Baudrillard, J., Simulations (New York, 1983).

-----, The Ecstasy of Communication (New York, 1987).

-----, Cool Memories (Paris, 1987).

----- , America (London, 1989) .

Benjamin, A., (ea.), The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin (London, 1989).

Benjamin, W., Illuminations (London, 1968).

Birringer, J., Theatre, Theory, Postmodernism (Bloomington and Indianapolis, 1991).

Blau, H., Blooded Thought (New York, 1982).

----- , The Eye of Prey : Subversions of the Postmodern (Bloomington and Indianapolis, 1987) .

-----, The Audience (Baltimore, Md, 1990).

Bradbury, M., and McFarlane, J. (eds), Modernism: 1890-1930 (London, 1976).

Burgin, V., The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity (London, 1986).

Butler, C., After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-garde (Oxford, 1980).

Calinescu, M., Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence Kitsch; Postmodernism (London, 1987).

Calinescu, M., and Fokkema, D. (eds), Exploring Postmodernism (Amsterdam and Philadelphia, 1990).

Carroll, D., Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida (London, 1987).

Carroll, N., 'A Select View of Earthlings: Ping Chong', Drama Review, vol, XXVII, no. 1 (1983) pp. 72-81.

Cheetham, M. A., with Hutcheon, L., Remembering Postmodernism: Recent Trends in Canadian Art (Oxford, 1991).

Connor, S., Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary (Oxford, 1989).

Conrads, U., Programmes and Manifestos on 20 th Century Architecture (London, 1970).

Demastes. W.W., 'Spalding Gray's Swimming to Cambodia

and the Evolution of an Ironic Presence', Theatre Journal, vol, XXXXI, no. 1 (1989) pp. 75-94.

Derrida, J., Of Grammatology (London, 1974).

----- , Writing and Difference (London, 1978) .

Docherty, T., After Theory: Post-modernism / Post-Marxism (London, 1990).

Eco. U., Reflections on 'The Name of the Rose' (London, 1985).

----- , Travels in Hyperreality (London, 1986) .

-----, The Open Work, 2nd edn (London, 1989).

Featherstone, M. (ed.), Postmodernism (London, 1988).

Ferguson, R., Olander, W., Ticker, M., and Fiss, K., Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture (New York, 1990).

Fokkema, D. W., and Bertens . J. W. (eds), Approaching Postmodernism (Amsterdam and Philadelphia, 1986).

Foster, H. (ed.), Postmodern Culture (London, 1983):

Gaggi, S., Modern-Postmodern: A Study in Twentieth Century Arts and Ideas (Philadelphia, Penn., 1989).

- Goldberg, R., Performance Art (London, 1988).
- Harvey, D., The Condition of Postmodernity (London, 1989).
- Hassan, I., The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature (Madison, Wisc., 1982).
- -----, The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture (Columbus, Qhio, 1987).
- Hutcheon, L., A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction (London, 1988).
- -----, The Politics of Postmodernism (London, 1989).
- Huyssen, A., After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Indianapolis, 1986).
- Jameson, F., Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (Durham, 1991).
- Jencks, C., What is Post-modernism?, 2 nd edn (London, 1987).
- -----, Post-modernism: The New Classicism in Art and Architecture (London, 1988).
- -----, The Language of Postmodern Architecture (London, 1977).

Kaib, J., 'Ping Chong: From Lazarus to Anna into Nightlight', Theater, vol, XIV, no. 2 (1983) pp. 68-75.

Kaplan, E. A., Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture (London and New York, 1987).

----- , (ed.), Postmodernism and Its Discontents : Theories, Practices (London, 1988) .

Kaye, N., 'Richard Schechner: Theory and Practice of the Indeterminate Theatre', New Theatre Quarterly, vol. v, no. 20 (1989) pp. 348-60.

Klinkowitx, J., Rosenberg, Barthes, Hassan: Postmodern Habit of Thought (Athens, Ga, 1988).

Klotz, H., The History of Postmodern Architecture (London, 1988).

Krauss, R. E., The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths (London, 1985).

Kroker, A., and Cook, D., The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-aesthetics, 2nd edn (London, 1988).

Lash, S., Sociology of Postmodernism (London, 1990).

Lawson, H., Reflexivity: The Post-modern Predicament (London, 1985)

Le Corbusier, Towards a New Architecture (London, 1927)

Lyotard. J. F., Discours Figure (Paris. 1971).

-----, The Differend: Phrases in Dispute (Manchester, 1990),

-----, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Manchester, 1984).

-----, and Thebaud, J.-L., Just Gaming (Manchester, 1985)

Madan, S., An Introductory Guide to Post-structuralism and Post-modernism (Athens, Ga, 1988).

Milner, A., Thompson, P., and Worth, C., Postmodern Conditions (Oxford, 1990).

Newman, C., The Post-modern Aura (Evanston, III., 1985)

Nicholson, L. J., Feminismi Postmodernism (London, 1990).

Norris, C., What's Wrong with Postmodernism?: Critical Theory and the Ends of Philosophy (London, 1990).

Papaport, H., "Can You Say Hello?": Laurie Anderson's United States', Theatre Journal, vol. XXXVIII, no. 3 (1986) pp. 339-54.

Paz. O., Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-garde (Cambridge, Mass., 1974).

Perloff, M. (ed.), Postmodern Genres (Norman, Okla, 1988)

Portoghesi, P., Postmodern: The Architecture of Postindustrial Society (New York, 1982).

Readings, B., Introducing Lyotard: Art and Politics (London, 1991).

Sayre, H., The Object of Performance (Chicago, 1989).

Schechner, R., The End of Humanism (New York, 1982).

Schleifer, R., Rhetoric and Death: The Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory (Chicago, 1990).

Shapiro, G., After the Future: Postmodern Times and Places (New York, 1990).

Silverman, H. J. (ed.), Postmodernism - Philosophy and the Arts (London, 1990).

Tagg, J. (ed.), The Cultural Politics of Postmodernism (London, 1990).

Trachtenberg, S., (ed.), The Postmodern Moment: A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts (Westport, Conn., 1985).

Turner, B. S. (ed.), **Theories of Modernity and Postmodernity** (London, 1990).

Ulmer, G. L., Applied Grammatology: Post (e)- Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys (Baltimore, md, 1981).

Vattimo, G., The End of Modernity (London, 1988).

Venturi, R., Complexity and Contradiction in Architecture (New York, 1966).

-----, and Scott-Brown, D., Learning from Las Vegas, rev. edn (London, 1971).

Wakefield, N., Postmodernism: The Twilight of the Real (London, 1990).

Wright, E., Postmodern Brecht: A Re-presentation (London, 1988).

* الطابع المسرحي والعمل الحداثي :--

Battcock, G., Minimal Art (New York, 1968).

-----, with Berger, R., and Glusberg, J., The Art of Performance (New York, 1979).

-----, and Nickas, R. (eds), The Art of Performance: A Critical Anthology (New York, 1984).

Brecht, G., Chance Imagery: A Great Bear Pamphlet (New York, 1966).

----- , and Fillou, R., Games at the cedilla, or The Cedilla Takes Off (New York, 1967).

Bronson, A. A., and Gale, P., Performance by Artists (Toronto, 1979).

Burettner, S., American Art Theory, 1945-1970 (Ann Arbor, Mich., 1981).

Cage, J., Silence: Lectures and Writings (Middletown, Conn., 1961).

Calder, J. (ed.), New Writers Four (London, 1967).

Crichton, M., Jasper Johns (London, 1977).

Fluxus, 1962 Wiesbaden Fluxus 1982 (Berlin. 1982).

777

Goldberg, R., Performance Art (London, 1979).

Greenberg, C., Art and Culture (Boston, Mass., 1965).

-----, 'After Abstract Expressionism'. Art International, vol., no. 8 (1962) pp. 26-30.

-----, 'Modernist Painting', Art and Literature, vol. 4 (1965) pp. 193-201.

Hansen, A., A Primer of Happenings and Timel Space Art (New York, 1965).

Hendricks, J. (ed.), Fluxus Etc., The Gilbert and Lila Silverman Collection (Bloomfield Hills, Mich., 1983).

Henri, A., Environments and Happenings (London, 1974).

Inga-Pin, L., Performance, Happenings, Actions, Events, Activities, Installations (Padua, 1978).

Johnson, E. H., American Artists on Art (New York, 1982). Kaprow, A., Assemblages, Environments and Happenings (New York, 1966).

-----, Some Recent Happenings: A Great Bear Pamphlet (New York, 1966).

-----, 'The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings', Artforum, vol. IV, no. 7 (1966) pp. 36-9.

- ----- , Untitled Essays and Other Works : A Great Bear Pamphlet (New York , 1967) .
- -----, 'Self-Service: a Happening', **Drama Review**, vol. XII, no. 3 (1968) pp. 160-4.
- -----, 'Education of the Un-artist, Part One', Art News, vol. LXIX, no. 10 (1971) pp. 28-31.
- -----, 'Education of the Un-artist, Part One', Art News, vol. LXXI, no. 3 (1972) pp. 34-9. 62.
- ------, 'Education of the Un-artist, Part One', Art in America, vol. LXII, no. 1 (1974) PP. 85-91.
- -----, 'Non-theatrical Performance', Artforum, vol. XIV, no. 9 (1976) pp. 45-51.
- -----, and R. Schechner, 'Extensions in Time and Space', **Drama Review**, vol. XII, no. 2 (1968) pp. 153-9.

Kostalanetz, R., The Theatre of Mixed Means (New York, 1968).

Loeffler, C. E., and Tung, D. (eds), Performance Anthology: Source Book for a Decade of Californian Performance Art (San Francisco, 1980).

Martin, H., An Introduction to George Brecht's Book of the Tumbler on Fire (Milan, 1978). -----, and Brecht, G., A Conversation with George Brecht by Henry Martin (Bologne, 1979).

Oldenburg, C., Injun and Other Histories: A Great Bear Pamphlet (New York, 1966).

----- , Store Days (New York , 1967) .

-----, Raw Notes (Halifax, Nova Scotia, 1973).

Ruhe, H, (ed), Fluxus: the most radical and experimental art movement of the sixties (Amsterdam, 1979).

Sohm, H, (ed.), Happenings and Fluxus (Cologne, 1970).

* كيربي ، فورمان ، ويلسون :-

Alenikoff, F., 'Scenario: a Talk with Robert Wilson', Dance Scope, vol. X, no. 1 (1975-61) pp. 11-21.

Andriessen, L., and Wilson, R., Die Materie: Libretto (Amsterdam, 1989).

Aronson, A., 'Wilson's Dollar Value of Man', **Drama Review**, vol. XIX, no. 3 (1975) pp. 106-10.

Baracks, B., Einstein on the Beach', Artforum, vol. XV, no.7 (1977) pp. 30-6.

Bigsby, C.W.E., A Critical Introduction to Twentieth

Century American Drama, vol. 3, Beyond Broadway (Cambridge, 1985).

Brecht, S., The Theatre of Visions: Robert Wilson (Frankfurt am Main, 1978),

Cage, J., Foreman, R., and Kostalanetz. R., 'Art in the Culture', Performing Arts Journal, vol. nos 1 & 2 (1979) pp. 70-84.

Carroll, N., 'The Mystery Plays of Michael Kirby', Drama Review, vol. XXIII, no. 3 (1979) pp. 103-12.

Davy, K., 'Foreman's Vertical Mobility and PAIN(T)', Drama Review, vol, XVIII, no. 2 (1974) pp. 26-37.

-----, 'Review: Foreman's Pandering', **Drama Review**, vol. XIX, no. 1 (1975) pp. 116-17.

-----, 'Kate Manheim as Foreman's Rhoda', **Drama** Review, vol. XX, no. 3 (1976) pp. 37-50.

------, Richard Foreman and the Ontological-Hysteric Theatre (Ann Arbor, Mich., 1981).

-----, (ed.), Richard Foreman: Plays and Manifestos (New York, 1976).

Deak, F., 'Robert Wilson', Drama Review, vol, XVIII, no. 2 (1974) pp. 67-80.

Donker, J., The President of Paradise: A Traveller's Account of Robert Wilson's 'the CIVIL wars' (Amsterdam, 1985).

Feingold, M., 'An Interview with Richard Foreman', Theatre, vol, VII, no. 1 (1975) pp. 5-29.

Flakes, S., 'Robert Wilson's Einstein on the Beach', **Drama Review**, vol. XX, no. 4 (1976) pp. 69-82.

Foreman, R., 'Vertical Mobility', **Drama Review**, vol. XVIII, no. 2 (1974) pp. 38-47.

- -----, 'How I Write My (Self: Plays)', Drama Review, vol, XXI, no. 4 (1977) pp. 5-24.
- -----, 'Hotel for Criminals', **Theater**, vol. VII, no. 1 (1975) pp. 30-55.
- -----, 'The American Imagination', Performing Arts Journal, vol, IV, nos 1 & 2 (1979) pp. 177-99.
- -----, Reverberation Machines: The Later Plays and Essays (New York, 1985).
- -----, 'Film is Ego: Radio is God', Drama Review, vol. xxxi. no. 4 (1987) pp. 149-76.

Glass, P., 'Notes: Einstein on the Beach', Performing Arts Journal, vol. II, no. 3 (1978) pp. 63-70.

Kaye, N., 'Bouncing Back the Impulse: an Interview With Richard Foreman', Performance, vol. 61 (1990) pp. 31-42.

Kirby, M., On Acting and Not Acting', Drama Review, vol, XVI, no. 1 (1972) pp. 3-15.

- -----, 'Richard Foreman's Ontological-Hysteric Theatre', Drama Review, vol, XVII, no. 2 (1973) pp. 5-32.
- -----, 'Manifesto of Structuralism', **Drama Teview**, vol, XIX, no. 4 (1975) pp. 82-3.
- -----, 'Structural Analysis / Structural Theory', **Drama Review**, vol, XX, no. 4 (1976) pp. 51-68.
- -----, Photoanalysis: A Structuralist Play (Seoul, 1978).
- ----- , First Signs of Decadence (Schulenburg, 1986) .
- -----, A Formalist Theatre (Philadelphia, 1987).

Langton, B., 'Journey to Ka Mountain', Drama Review, vol, XVII, no. 2 (1973) pp. 48-57.

Marranca, B., Theatrewritings (New York, 1984).

---- (ed.), The Theatre of Images (New York, 1977).

Nodel, A., and De Bretteville, S. L. (eds), Robert Wilson's CIVIL wars': Drawings, Models and Documentation (Los Angeles, 1984).

Monk, E., 'Film is Ego: Radio is God, Richard Foreman and the Arts of Control', **Drama Review**, vol, XXXI, no. 4 (1987) pp. 143-8.

Nahston, E., 'With Foreman on Broadway', Drama Review vol, no. 3 (1976) pp. 83-100.

Quadri, F., 'Robert Wilson: It's About Time', Artforum, vol, XXIII, no. 2 (1984) pp. 76-82.

Rouse, J., 'Robert Wilson, Texts and History: CIVIL warS, German Part Theater, vol, XVI, no. 1 (1984) pp. 68-74.

Savran, D., In Their Own Words: Contemporary American Playwrights (New York, 1988).

Scarpetta, G., 'Richard Foreman's Scenography: Example of his Work in France', **Drama Review**, vol, XXVIII, no. 2 (1984) pp. 23-31.

Schechner, R., 'Richard Foreman on Richard Foreman', Drama Review, vol, XXXI, no. 4 (1987) pp. 125-35.

Shank, T., American Alternative Theatre (London, 1982)

Shyer, L., Robert Wilson and His Collaborators (New Yor 1989).

Simmer, B., 'Robert Wilson and Therapy'. **Drama Review**, vol. XX, no. 1 (1976) pp. 99-110.

-----, 'Sue Sheehy', **Drama Review**, vol, XX, no. 3 (1976) pp. 67-74.

Trilling, O., 'Robert Wilson's Ka Mountain', **Drama** Review, vol, XVII, no. 2 (1973) pp. 33-47.

Wilson, R., 'I Thought I was Hallucinating ...', **Drama** Review, vol, XXI, no. 4 (1977) pp. 75-8.

-----, 'I Was Sitting on my Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating', **Performing Arts Journal**, vol, IV, nos 1 & 2 (1979) pp. 200-18.

-----, Robert Wilson: From a Theatre of Images (Cincinatti, Ohio, 1980).

-----, The Golden Windows: A Play in Three Parts (Munuch, 1982).

-----, and Knowles, C., 'The Dollar Value of Man', **Theater**, vol, IX, no. 2 (1978) pp. 91-109.

* الرقص :--

Alter, J. B., 'A Critical Analysis of Susanne K. Langer's Dance Theory', Dance Research Annual, vol, XVI (1987) pp. 110-19.

Banes, S., Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964 (Ann Arbor, Mich., 1983).

-----, Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance, 2 nd edn (Middletown, Conn., 1987).

-----, 'Vital Signs: Steve Paxton's Flat in Perspective', Dance Research Annual, vol, XVI (1987) pp. 120-34.

Beardsley, M. C., 'What is Going on in Dance?', Dance Research Journal, vol, XV, no. 1 (1982) pp. 31-6.

Brown, T., 'Three Pieces', **Drama Review**, vol , XIX, no. 1 (1975) pp. 26-33.

-----, 'All of the Perspn's Person Arriving', **Drama** Review, vol, XXX, no. 1 (1986) pp. 149-70.

Brown, T., Brunel, L., Mangolte, B., and Delahaye, G., L'atelier des chorégraphes Trisha Brown (Paris, 1987).

Carrol, N., and Banes, S., 'Working and Dancing a Response to Monroe C. Beardley's What is Going on in Dance ?', Dance Research Journal, vol, XV, no. 1 (1982) pp. 37-41. Childs, L., 'Notes' 64-74', **Drama Review**, vol, XIX, no. 1 (1975) pp. 33-6.

-----, 'Lucinda Childs: a Portfolio', Artforum, vol. 11 (1973) pp. 50-7.

Chin, D., 'Talking with Lucinda Childs', Dance Scope, vol, XIII, nos 2 & 3 (1979) pp. 70-81.

Croce, A., Afterimages: Notes on Choreography (New York, 1968).

-----, The Dancer and the Dance (London, 1985).

Fancher G., and Myers, G., Philosophical Essays on Dance (New York, 1981).

Forti, S., Handbook in Motion (Nova Scotia and New York, 1974).

Foster, S., 'The Signifying Body: Reaction and Resistance in Postmodern Dance', **Theatre Journal**, vol, XXXVII, no. 1 (1985) pp. 44-64.

-----, Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance (Berkeley, Cal., 1986).

Goldberg, R., 'Space as Praxis', Studio International, vol. 977 (1975) pp. 130-5.

-----, 'Performance: the Art of Notation', Studio International, vol. 982 (1976) pp, 54-8.

Gordon, D., 'It's About Time', **Drama Review**, vol, XIX, no 1 (1975) pp. 43-52.

Goldwater, L., Primitivism in Modern Art (London, 1986)

Graham, M., The Notebooks of Martha Graham (New York, 1973).

Grand Union, 'The Grand Union', Dance Scope, vol. VII, no. 2 (1973) pp. 28-32.

Hay, D., 'Dance Talks', Dance Scope, vol. XII, no 1 (1977-8) pp. 18-22.

Hecht, R., 'Reflections on the Career of Yvonne Rainer and the Value of Minimal Dance', **Dance Scope**, vol. VIII, no. (1973-4) pp. 12-25.

Horst, L., Pre-classic Dance Forms (New York, 1968).

-----, and Russell, C., Modern Dance Forms (San Francisco, 1961).

Humphrey, D., The Art of Making Dance (New York and Toronto, 1959).

Johnston, J., Marmalade Me (New York, 1971).

Sheets-Johnstone, M., 'On the Nature of Theories of Dance', CORD Dance Research Annual, vol. X (1979) pp. 3-29.

Kaprilian, M. H., 'What Makes Art Art?', Dance Research Journal, vol. XIX, no. 1 (1974-5) pp. 10-12.

Kirby, M., The Art of Time (New York, 1969).

-----, 'The New.Dance: an Introduction', **Drama Review**, vol. XVI, no. 3 (1972) pp. 115-16.

Langer, S. K., Feeling and Form: A Theory of Art (London, 1953).

Livet, A., Contemporary Dance (New York, 1978).

Lorber, R., 'The Problem with the Grand Union', Dance Scope, vol. VIII, no. 2 (1973) pp. 33-4.

Manning, S., 'Modernist Dogma and "Post-modern" Rhetoric: a Response to Sally Banes' Terpsichore in Sneakers', **Drama Review**, vol. XXXIV, no. 4 (1988) pp. 32-9.

Martin, J., The Modern Dance (New York, 1933).

-----, Introduction to the Dance (New York, 1939).

Mazo, J. H., Prime Movers (London, 1977).

McDonagh, D., The Rise and Fall and Rise of Modern Dance (New York, 1970).

Michelson, A., 'Yvonne Rainer, Part 1: The Dancer and the Dance', Artforum, vol. XII, no. 5 (1974) pp. 57-63.

Morris, R., 'Notes on Dance', **Tulane Drama Review**, vol. X, no. 2 (1965) pp. 179-86.

Nadel, M. H. and Miller, C.N., The Dance Experience: Readings in Dance Appreciation (New York, 1978).

Paxton, S., 'The Grand Union', Drama Review, vol. XVI, no. 3 (1972) pp. 128-34

Percival, L., Experimental Dance (London, 1971).

Rainer, Y., 'Yvonne Rainer Interviews Anne Halprin', Drama Review, vol. X, no. 2 (1965) pp. 142-67.

----- , Work, 1961-73 (Nova Scotia and New York, 1974) .

-----, with Hulton, P., and Fulkerson, M., Dartington Theatre Papers, series 2, Number 7: Yvonne Rainer (Dartington Hall, Devon, 1978).

Sachsm C., World History of the Dance (New York, 1937)

Segal, M., 'Yvonne Rainer : Holding a Mirror to Experience', Studio International, vol. 982 (1976) pp. 41Schmit, S., 'Off Broadway: Three Chances at Judson', Village Voice, 8 March 1962.

Siegel, M. B., 'Modern Dance Before Bennington: Sorting It All Out', Dance Research Journal, vol. XIX, no. 1 (1987) pp. 3-9.

Smith, K., 'David Gordon's The Matter', Drama Review, vol, XIX, no. 1 (1972) pp. 117-27.

Sommer, S. R., 'Equipment Dance: Trisha Brown', **Drama** Review, vol. XIX, no. 1 (1972) pp. 135-41.

-----, 'Trisha Brown: Making Dances', Dance Scope, vol. XI, no. 2 (1977) pp. 7-18.

Stefano, E., 'Moving Structures', Art and Artists, vol. VIII, no. 10 (1974) pp. 16-25.

Steinman, L., The Knowing Body: Elements of Contemporary Performance (Boston, Mass., 1986).

Sulzman, M., 'Choice / Form in Trisha Brown's Locus: a View from Inside the Cube ', Dance Chronicle, vol. II. no. 2 (1978) pp. 117-30.

فن الحكى والرواية :-

Aronson, A., 'Sakannet Point', **Drama Review**, vol. XIX, no. 4 (1975) pp. 27-35.

-----, 'The Wooster Group's L. S. D (... Just: he High Pounts..), Drama Review, vol. XXIX, no. 2 (1985) pp. 65-77.

Auslander, P., 'Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre', **The atre Journal**, vol. XXXIX, no. 1 (1987) pp. 20-34.

-----, 'Task and Vision: Willem Datoe in L. S. D.', Drama Review, vol. XXIX, no. 2 (1985) pp. 94-8.

Bierman, J., 'Three Places in Rhode Island', **Drama Review**, vol. XXXIII, no. 1 (1989) pp. 13-30.

Borden, L., 'Trisha Brown and Yvonne Rainer', Artforum, vol. XI, no. 10 (1973) pp. 79-82.

Bos, S., 'Interview with Joan Jonas', De Appel Bulletin, vol. 1 (1985).

Burbank, R. J., Thornton Wilder, 2 nd edn (New York, 1978).

Carr, C., 'Karen Finley', Artforum, vol. XXVII, no. 3 (1988) pp. 148.

Champagne, L., 'Always Starting Anew: Elizabeth LeCompte', **Drama Review**. vol. XXV, no. 3 (1981) pp. 19-28.

----- , Out From Under : Texts by Women Performance Artists (New York, 1990) .

Christie, L., 'Lives of Performers', Monthly Film Bulletin, vol. XXXX, no. 520 (1977) pp. 101.

Coco, W., 'Review: Route 1 & 9'. **Theatre Journal**, vol. XXXIV, no. 2 (1982) pp. 249-52.

-----, and Gunawarda, A. J., 'Responses to India: an Interview with Yvonne Rainer', **Drama Review**, vol. XV, no. 3 (1971) pp. 139-42.

Coe, R., 'Four Performance Artists', Theater, vol. XII, no. 2 (1982) pp. 76-85.

Dimmick, K., 'Who's Afraid of LSD?' Theater, vol. XVI, no. 2 (1985) pp. 92-6.

Dolan J., The Feminist Spectator as Critic (Ann Arbor Mich., 1988).

Erickson, J., 'Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance: the Wooster Group, Holly Hughes and Karen Finley', Theatre Journal, vol. XLII, no. 2 (1990) pp. 225-36. Finley, K., Shock Treatment (San Francisco, 1990).

-----, 'The Constant State of Desire', Drama Review, vol. XXXII, no. 1 (1988) pp. 139-51.

Forte, J., 'Woman's Performance Art: Feminism and Postmodernism', **Theatre Journal**, vol. XXXX, no. 2 (1988) pp. 217-36.

Fuchs, E., 'Performance Notes: North Atlantic and L. S. D.', Performing Arts Journal, vol. VIII, no. 2 (1984) pp. 51-5.

-----, 'Staging the Obscene Body', **Drama Review**, vol. XXXIII, no.1 (1989) pp. 33-58.

Gray, S., 'About Three Places in Rhode Island', Drama Review, vol. XXXIII, no. 1 (1989) pp. 31-42.

-----, and LeCompte, E., 'The Making of a Trilogy', Performing Arts Journal, vol. III, no. 2 (1978) pp. 81-91.

-----, 'Rumstick Road', Performing Arts Journal, vol. III, no. 2 (1978) pp. 92-115.

Hart, L., 'Motherhood According to Finley: The Theory of Total Blame', **Drama Review**, vol. XXXVI, no. 1 (1992) pp. 124-34.

Howell, J., 'The Constant Stage of Desire', Artforum, vol. XXV, no. 7 (1987) pp. 130-11.

Hulton, P., 'Fiction, Character and Narrative: Yvonne Rainer' (interview), **Dartington Theatre Papers**, 2 nd series, no. 7 (Dartington Hall, Devon, 1978).

Jonas, J., 'Seven Years', **Drama Review**, vol. XIX, no. 1 (1975) pp. 13-17.

-----, Joan Jonas' Stage Sets (Philadelphia, 1976).

-----, Scripts and Descriptions . 1968-1982 (Berekeley, Cal., 1983).

-----, and White, R., 'Interview with Joan Jonas', View, vol. II, no. 1 (1979) whole issue.

Jong, C. de, 'Organic Honey's Visual Telepathy', **Drama** Review, vol. XVI, no. 2 (1972) pp. 63-5.

Kaye, N., 'Mask, Role and Narrative: an Interview with Jonas', Performance, vols 65-6 (1992) pp. 49-60.

King, B., Contemporary American Theatre (London, 1991).

Koch, S., 'Performance: a Conversation', Artforum, vol. XI, no. 4 (1972) pp. 53-8.

LeCompte, E., 'The Wooster Group Dances', **Drama** Review, vol. XXXIX, no. 2 (1985) pp. 78-93. Michelson, A., 'Yvonne Rainer, Part 2: Lives of Performers', Artforum, vol. XII, no. 6 (1974) pp. 30-5.

Nadotti, M., 'Karen Finley's Poison Meatloaf', Artforum, vol. XXXVII, no. 7 (1989) pp. 113-16.

Rainer, Y., The Films of Yvonne Rainer (Indianapolis, 1989).

-----, Work, 1961-73 (Nova Scotia, 1974).

Riering, J., 'Joan Jonas: Delay Delay', Drama Review, vol. XVI, no. 3 (1972) pp. 142-51.

Robinson, M., 'Performance Strategies: Interviews with Ishmael Huston-Joanes, John Kelly, Karen Finley, Richard Elovich', Performing Arts Journal, vol. X, no. 3 (1987) pp. 31-56.

Savran, D., 'The Wooster Group Arthur Miller and The Crugible', **Drama Review**, vol. XXIX, no. 2 (1985) pp. 99-109.

-----, The Wooster Group, 1975-1985: Breaking the Rules (New York, 1988).

Schechner, R., 'Karen Finley: a Constant State of Becoming', Drama Review, vol. XXXII, no. 1 (1988) pp. 152-8.

Schuler, C., 'Spectator Response and Comprehension: the Problem of Karen Finley's Constant State of Desire', **Drama Review**, vol. XXXIV, no. 1 (1990) pp. 131-45.

Stofflet, M., 'Joan Jonas and Cultural Biography', Artweek, 7 June 1980, p. 5.

-----, 'Jonas' Futurism', Artweek, 6 July 1980 p. 5.

Welling, J., 'Joan Jonas Performance', Artweek, 12 April 1975, p. 4.

Wohl, D., 'The Wooster Group's North Atlantic', Theatre Journal, vol. XXXVI, no. 3 (1984) pp. 413-15.

بطابع الهيثة المرية المابة للكتاب

. من الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/١٧١٨ منار الكتب 1.S.B.N 977 - 01 - 6041 - 5

أصبح مصطلح ما بعد الحداثة من المصطلحات الشائعة في الكتابات الأدبية والفنية، ورغم كثرة ترديده وشبوعه على الألسن، لكنه من أكثر المصطلحات غموضا، لا بالنسبة للقارئ غير المتخصص قحسب، بل حتى بين الكتاب والنقاد الذين يستخدمونه، قهو مشار جدل وخلاف في مدلوله وتفسيره، وقد سعى هذا الكتاب إلى محاولة استجلاء مفهوم ما بعد الحداثة بكل ظلاله الكثيفة والمتضاربة، وتتبع تاريخه والجدل الذي أثاره وما زال يثيره، ولا يكتلى بذلك، بل بمضى بنظرة ثاقبة ووعى نقدى نفاذ لوكشف عن بثيره، ولا يكتلى بذلك، بل بمضى بنظرة ثاقبة ووعى نقدى نفاذ لوكشف عن علائه بالنقرة والمفارقات الفكرية التي ينطوى عليها المصطلح في علائه بالنقد من ناحية أخرى.

ويتميز هذا الكتاب عما سبقه من دراسات مترجمة حول ظاهرة ما بعد الحداثة بتركيزه على تجليات تلك الظاهرة في مجال الفنون الأدائية، مثل المسرح والرئص والموسيقي الحية والفن التشكيلي الأدائي، ويقدم وصفاً تفصيلاً وتحليلاً عميقاً للكثير من التجارب الهامة في هذه الفنون، ويرصد ملامحها المشتركة التي تشكل فيما بينها ما أصبح يعرف بأسلوب ما بعد الحداثية، وهو في هذا يتجاوز السمات الشكلية ليكشف عن الخصائص العميقة وعن التحالم التي تولد هذه وعن التحالم التي تولد هذه الخصائص.

كما يبرز هذا الكتاب البعد السياسي المتأصل في ظاهرة ما بعد الحداثة، والذي يتمثل في خلفة وتلكيك الغطاب السائد في كافة المجارتباط بأيدولوچية معينة، مما دعا البعض إلى اتهام ما بعد الدعوة إلى الفوضي وتقويض القيم وهدم التراث، دونما الالتفات إلى كما كسلاح لمناهضة الهيمنة والتسلط والتعنت والأحادية.